

اردو تنقید کا سفر

جامعہ ملیہ اسلامیہ کے تناظر میں



ڈاکٹر تابش مہدی

بسم الله الرحمن الرحيم



اُردو تنقید کا سفر

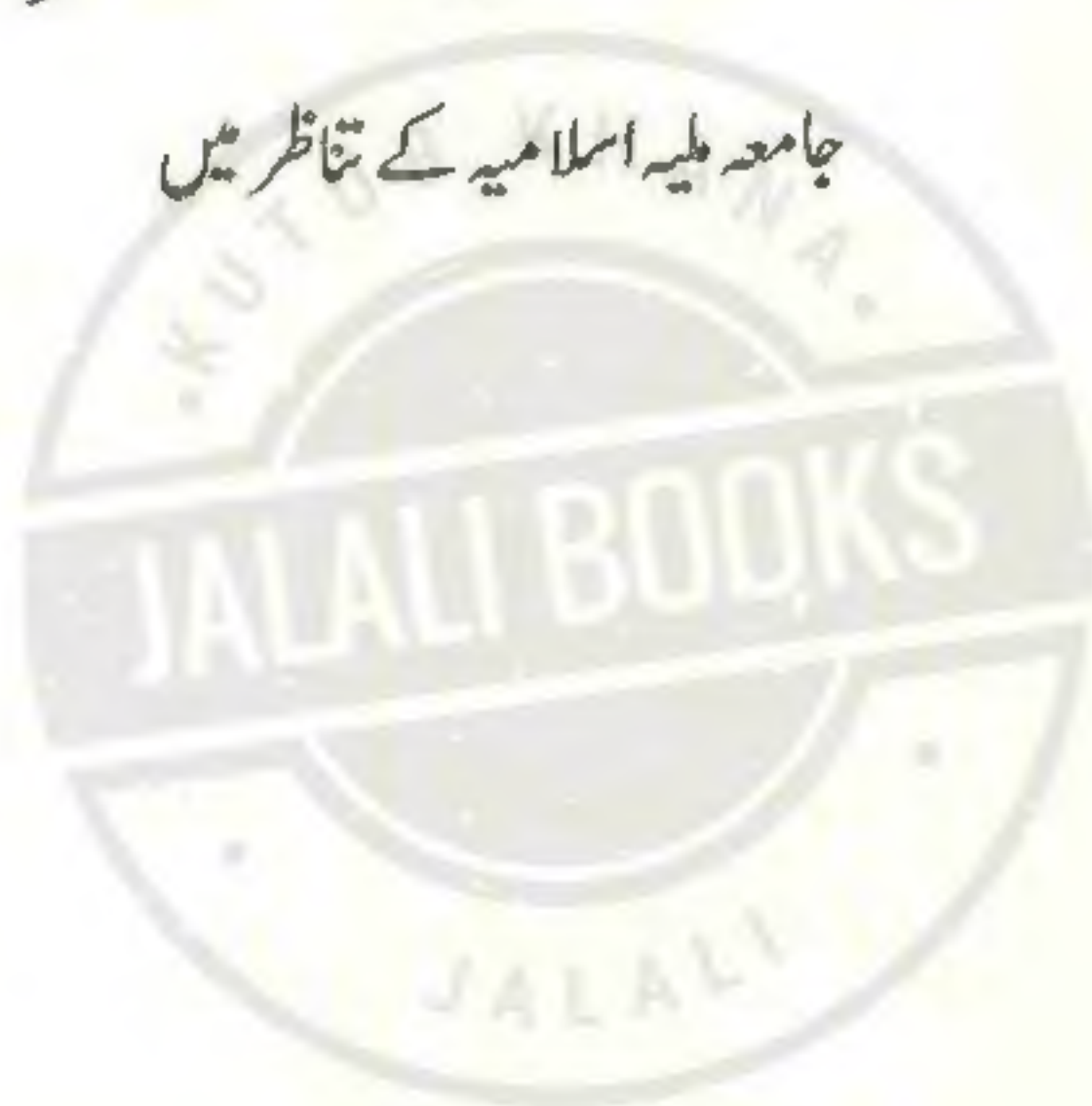
جامعہ ملیہ اسلامیہ کے تناظر میں

ڈاکٹر تابش مہدی

یہ کتاب فخر الدین علی احمد میموریل کمیٹی حکومت
اتر پردیش لکھنؤ کے مالی اشتراک سے شائع ہوئی

اردو تنقید کا سفر

جامعہ ملیہ اسلامیہ کے تناظر میں



ڈاکٹر تابش مہدی

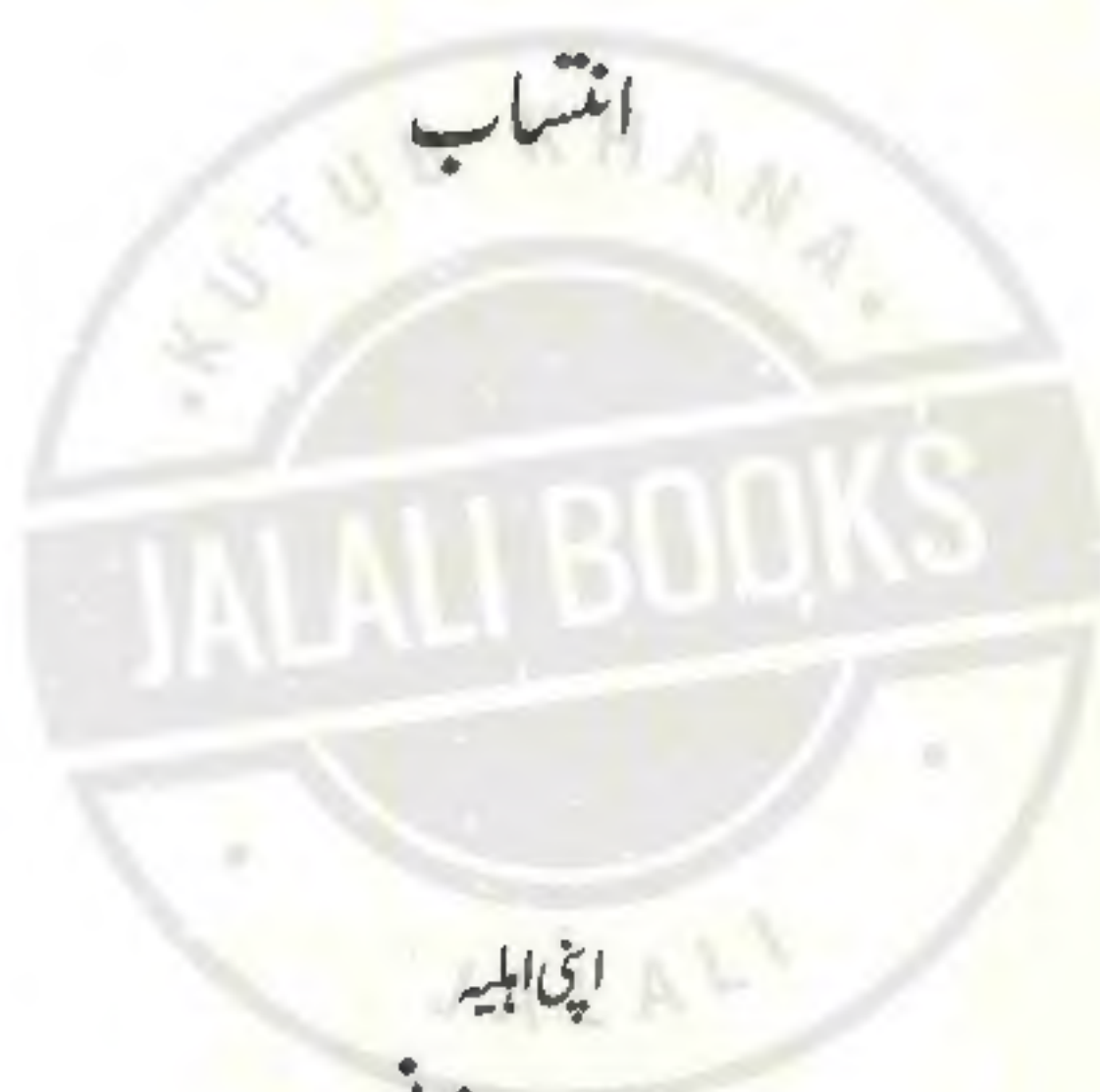
جملہ حقوق بہ حق مصنف محفوظ ہیں

نام کتاب	اردو تنقید کا سفر (جامعہ ملیہ اسلامیہ کے تناظر میں)
مصنف	ڈاکٹر تابش مہدی
صفحات	۳۲۰
سال اشاعت	۱۹۹۹ء
تعداد اشاعت	۵۰۰
کمپوزر	سی سی ایم، ابوالفضل انکلیو، جامعہ نگر، نئی دہلی۔ ۲۵ فون: ۶۹۲۶۶۱
ناشر	ڈاکٹر تابش مہدی
قیمت	دو سو روپے - Rs. 200/-

ملنے کے پتے:

- ۳۔ انجمن ترقی اردو ہند، اردو گھر، راؤز ایونیو، نئی دہلی۔ ۱۱۰۰۰۰۱
- ۵۔ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، جامعہ نگر، نئی دہلی۔ ۱۱۰۰۲۵
- ۴۔ غالب اکیڈمی ہستی نظام الدین، نئی دہلی۔ ۱۱۰۰۱۳
- ۲۔ مرکزی مکتبہ اسلامی، دعوت نگر، ابوالفضل انکلیو، جامعہ نگر، نئی دہلی۔ ۱۱۰۰۲۵
- ۶۔ اسلامی سہتیہ پرکاشن، ۱۵۲۵۔ سوئی والاں، نئی دہلی۔ ۱۱۰۰۰۰۲
- ۱۔ بیت الراضیہ جی ۵۔ اے۔ ابوالفضل انکلیو، جامعہ نگر، نئی دہلی۔ ۱۱۰۰۲۵

انتساب



اپنی البیہ
راضیہ عثمانی
کے نام

اردو تنقید کا سفر

تابش مہدی ۔۔۔ سخن وری میں
مخصوص ہے اک شناخت ان کی

ہے شاہد قادر الکلامی
ان کی ہر نعت بھی، غزل بھی

گلزار غزل ہے ان کی ”تعبیر“☆
جس کی خوش بو ہے بھینی بھینی

ہیں نثر نگار بھی وہ اچھے
پونجی نہیں صرف شاعری ہی

ہے معرکہ آرا ان کی تصنیف
”اردو تنقید کا سفر“ بھی

علامہ ابوالجہاد زاہد (دہلی)

☆ ”تعبیر“ تابش مہدی کا مجموعہ غزلیات

ترتیب

تقدیم (پروفیسر قاضی عبید الرحمن ہاشمی)

مختصر چند

باب اول : اردو تنقید — مفہوم اور نظریات ایک عمومی جائزہ

تنقید کے معنی و مفہوم

تنقید

تنقید اور تنقید نگار

تنقید کے نظریے

اردو تنقید کا قدیم دبستان

مارکسی و سماجی و سائنسی فکر و ترقی پسند تنقید

نفسیاتی تنقید

جمالیاتی تنقید

ہستی تنقید

اسلوبیاتی تنقید

تأثراتی تنقید

تشریحی / توضیحی تنقید

اردو تنقید کی روایت

تذکروں میں تنقید کی روایت

تذکرہ نکات الشعراء

تذکرہ ریختہ گویاں

مخزن نکات

تذکرہ شعراۓ اردو

تذکرہ ہندی

مجموعہ نغز

گلشن بے خار

آب حیات

حالی کی تنقید نگاری

شبلی کی تنقید نگاری

عبدالحق کی تنقید نگاری

نیاز فتح پوری

کلیم الدین احمد

ترقی پسند تنقید

اردو تنقید کا سفر

۹

۱۱

۱۷

۱۹

۲۳

۲۸

۲۸

۳۱

۳۳

۳۷

۳۸

۴۰

۴۱

۴۲

۴۳

۴۷

۵۶

۵۷

۵۸

۵۹

۶۰

۶۱

۶۲

۶۳

۶۸

۷۸

۸۷

۹۱

۹۶

۱۰۲

۷

۱۰۶

۱۰۹

۱۱۲

۱۱۵

سید اقصام حسین

مجتوں گور کچوری

آل احمد سرور

جدید تنقید

باب دوم : جامعہ کا عام ادبی ماحول اور اردو تنقید کے ابتدائی نقوش،

۱۹۳۷ء سے پہلے

۱۲۷

۱۳۰

۱۳۲

۱۳۸

۱۵۳

سید شرف الدین ٹونگی

اسلم جے راج پوری

نور الرحمن

سعید انصاری

سید وقار عظیم

باب سوم : جامعہ میں اردو تنقید کی روایت، ۱۹۳۷ء کے بعد

۱۶۱

۱۷۳

۱۷۶

۱۸۳

۱۸۷

سید عابد حسین

ذاکر حسین خان

محمد مجیب

عبد اللطیف اعظمی

مسعود حسین

باب چہارم : جامعہ میں ہم عصر تنقید

۱۹۹

۲۰۶

۲۰۹

۲۲۳

۲۳۰

۲۳۱

۲۳۸

۲۴۳

۲۵۱

۲۵۸

۲۶۳

۲۷۶

۲۸۱

۲۹۶

۳۱۳

تنویر احمد علوی

شمس الرحمن محسنی

گوپی چند نارنگ

محمد ذاکر

مشیر الحق

منظر اعظمی

حنیف کیفی

عظیم الشان صدیقی

انور صدیقی

منظر حنفی

عنوان چشتی

صغریٰ مہدی

شمیم حنفی

قاضی عبید الرحمن ہاشمی

کتابیات

☆☆☆

تقدیم

آج سے تقریباً چالیس برس قبل کلیم الدین احمد نے اردو میں تنقید کی صورت حال بیان کرتے ہوئے اسے معشوق کی موہوم سی کمر سے تعبیر کیا تھا۔ اس وقت واقعی ہمارے یہاں تنقید کی روایت کم زور تھی۔ تاہم اس کا سبب یہ قطعاً نہیں تھا کہ اس وقت تک ہماری تنقید مغربی سرچشموں سے خاطر خواہ استفادہ نہیں کر سکی تھی اور ادبی مطالعات میں اس کا اثر و نفوذ ایک حد سے آگے نہیں بڑھ سکا تھا۔ اصل محرومی دراصل یہ تھی کہ ہماری مشرقی تنقید کی روایت بھی اپنی اہمیت، برگزیدگی اور افادیت کے باوجود اپنے پر زور حمایتی اور باشعور پیروؤں کی توجہ اور محبت سے محروم تھی۔ البتہ مشرقی سرمایہ اقدار کے تئیں حقارت اور بے توجہی اور مغرب سے مرعوبیت کا جو طلسم آج سے تین چار دہائی قبل قائم تھا، آج وہ کسی حد تک زائل ہو چکا ہے اور اپنی ادبی و تنقیدی روایت و اقدار کی طرف واپسی کا رجحان تیز ہو گیا ہے اور یہ فال نیک بھی ہے کہ ہم مغرب سے الگ بھی اپنی ایک پہچان اور امتیاز رکھتے ہیں۔ بلکہ اس پر اصرار بھی کرتے ہیں۔ اس وسیع تناظر میں دیکھا جائے تو ہر وہ تنقیدی مطالعہ جس میں گرمی خلوص، ریاضت اور غیر جانب داری ہے، قابل قدر بھی ہے اور قابل ستائش بھی۔

ڈاکٹر تابش مہدی بنیادی طور پر شاعر ہیں۔ اس لیے مجھے اندیشہ تھا کہ شاید وہ موجودہ غیر تخلیقی موضوع کے ساتھ انصاف نہ کر سکیں۔ لیکن مجھے خوشی ہے کہ انہوں نے لگن اور دل سوزی کا مظاہرہ کر کے موجودہ کتاب کی صورت میں ایک اچھا اور وسیع کارنامہ پیش کیا ہے۔ جس میں نظر بھی ہے اور خبر بھی۔ آج کل ایک رجحان یہ بھی ہے کہ ہماری دانش گاہیں اپنی ادبی خدمات اور علمی میراث کی تاریخ مرتب کرنے لگی ہیں۔ ڈاکٹر تابش مہدی کا یہ کام بھی اسی سلسلے کی ایک اہم کڑی ہے۔

جامعہ ملیہ اسلامیہ کے حوالے سے ادبی تنقید کا تذکرہ بعض اوقات حیرت میں ڈال سکتا

ہے، لیکن موجودہ کتاب کے مطالعے کے دور ان نہ صرف جامعہ ملیہ اسلامیہ میں تنقید کی روایت اور اس کے سفر سے واقفیت حاصل ہوتی ہے بلکہ مختلف ادوار میں یہاں موجود اساتذہ کی انفرادی کوششوں پر بھی بھرپور اور غیر جانب دارانہ روشنی پڑتی ہے۔ علاوہ ازیں مجموعی طور پر اردو تنقید کے بنیادی خدوخال، اصول و نظریات اور سمت و رفتار سے بھی مصنف کی گہری واقفیت کا سراغ ملتا ہے۔

بے شک اردو تنقید کے مشرقی نمونے بھی اپنی تفہیم کے لیے خاص ریاضت اور نظر کے متقاضی ہیں البتہ مغربی تنقید کی سرچشموں میں جس نوع کی طفیلیاں آتی رہی ہیں، ان کا عرفان اور ان سے بیش از بیش استفادے کے سبب اردو تنقید جس طرح اپنا ایک بین الاقوامی تناظر رکھتی ہے اور عالمی روایت کا ایک حصہ بن چکی ہے، ان کے حوالے سے اب کوئی کام کرنا معمول چینیج نہیں ہے۔ اس مہم جوئی کے لیے ہمارے طلبہ بہت کم تیار ہوتے ہیں، عام طور سے سہل الحصول اور پیش پا افتادہ موضوعات سے ہی سروکار رکھتے ہیں۔ تابش مہدی نے بڑی جرأت کا مظاہرہ کیا۔ اس بھاری پتھر کو صرف چوم کر چھوڑ دینے کے بجائے اس کے علمی، اخلاقی اور ادبی تقاضوں کو بڑی عمدگی سے پورا کیا ہے۔ حد یہ ہے کہ زبان و بیان اور املا و انشاء کے ادنیٰ تسامحات سے بھی ان کا یہ کارنامہ پاک ہے۔ امید ہے کہ ان کی یہ سنجیدہ تنقید کی کوشش بہ نظر استحسن دیکھی جائے گی۔ اور ان کی نیک نامی اور شہرت کا سبب بنے گی۔

صدر شعبہ اردو

پروفیسر قاضی عبید الرحمن ہاشمی

جامعہ ملیہ اسلامیہ نئی دہلی

۵ فروری ۱۹۹۹ء

سخنے چند

تنقید کے لغوی معنی "پرکھنے" یا "بھلے برے کا فرق معلوم کرنے" کے ہیں۔ اصطلاحاً کسی ادبی تخلیق یا فن پارے کے محاسن و معائب کا صحیح اندازہ کرنے اور اس پر کوئی رائے قائم کرنے کو تنقید کہتے ہیں۔ تنقید ایک آزاد اور خود مستغنی فن ہے۔ اس کے اصول اور ضابطے تخلیق سے اخذ کیے جاتے ہیں اور پھر ان اصولوں اور ضابطوں کو اسی تخلیق یا فن پارے میں مخفی قدروں اور بصیرتوں تک رسائی حاصل کرنے کے لیے، اسی تخلیق یا فن پارے پر آزمایا جاتا ہے۔

یوں تو اردو تنقید و تحقیق کا کام ہر اس یونیورسٹی یا کالج میں کسی نہ کسی درجے میں ہو رہا ہے، جہاں اردو کا شعبہ قائم ہے اور وہاں اردو ایک زبان کی حیثیت سے پڑھائی جا رہی ہے۔ لیکن جب اداراتی طور پر تنقیدی کام کی بات آتی ہے تو اس وقت علی گڑھ کا نام آتا ہے یا پھر حیدر آباد کا۔ جامعہ ملیہ اسلامیہ نے بھی اس سلسلے میں کچھ کام کیا ہے، یہ بات یکسر نظر انداز ہو جاتی ہے۔ حالاں کہ جامعہ کے زمانہ قیام ہی سے جامعہ میں ایسے اساتذہ اور کارکنوں کی ایک بڑی تعداد ہمیشہ موجود رہی ہے، جنہوں نے اردو تنقید کے ذیل میں قابل ذکر خدمات انجام دی ہیں اور جب ہم جامعہ میں ہونے والے تنقیدی کام کا جائزہ لیتے ہیں تو کچھ ناقدین ایسے بھی ملتے ہیں، جو اردو تنقید و تحقیق کی دنیا میں اپنی شناخت قائم کر چکے ہیں۔

زیر نظر کتاب "اردو تنقید کا سفر - جامعہ ملیہ اسلامیہ کے تناظر میں" لکھ کر میں نے اسی کمی کی تلافی کرنے کی اپنی سی کوشش کی ہے۔ جو بہ ہر حال ایک طالب علمانہ کوشش ہے۔ میں نے اپنی اس کتاب میں جامعہ کے قیام - ۱۹۲۰ء سے تاحال کے ناقدین کا مطالعہ کر کے یہ بتاگانے کی کوشش کی ہے کہ اردو تنقید میں ان کی کیا خدمات رہی ہیں اور اب تک انہوں نے تنقید کے حوالے سے اردو دنیا کو کیا کچھ دیا ہے؟ اور جو کچھ دیا ہے، اس کی اردو تنقید کی دنیا میں کیا حیثیت ہے؟

بہ ظاہر میرا یہ کام بہت محدود ہے، ایک ایسے ادارے سے متعلق ہے جس کی مدت قیام ملک کے ان اداروں سے بہت کم ہے، جو علم و ادب کی دنیا میں درجہ اعتبار حاصل کر چکے ہیں۔ تاہم سنجیدہ قارئین یہ محسوس کیے بغیر نہ رہ سکیں گے کہ میں نے جامعہ ملیہ اسلامیہ کے حوالے سے جن ناقدین کو

دریافت کر کے ان کے تنقیدی کارناموں سے اردو دنیا کو روشناس کرانے کوشش کی ہے وہ ایسے نہیں ہیں کہ انھیں آسانی سے نظر انداز کیا جاسکے۔

میں نے اپنے مطالعے میں معروضی اور کہیں کہیں تو طبعی رویے کو اختیار کیا ہے۔ بہت کم مقام ایسے ہیں، جہاں میں نے تجزیاتی گفتگو کی ہے۔ میں نے اس بات کی کوشش کی ہے کہ جو بات بھی کہی جائے زیر گفتگو شخصیت کے اعجاز میں یا کم سے کم اس سے قریب ہو کر کہی جائے تاکہ تفہیم و ترسیل میں کوئی دشواری نہ پیش آئے۔ دوران گفتگو جہاں کہیں کسی کی تحریر سے اقتباس لینے کی ضرورت محسوس ہوئی ہے، اسے حوض میں درج کرنے کا اہتمام کیا ہے اور حاشیے کا نمبر دے کر ہر باب کے آخر میں پورا حوالہ درج کر دیا ہے اور جہاں اقتباس کی ضرورت نہیں محسوس ہوئی۔ محض فکر، نقطہ نظریہ اصل بات کی روح کو پیش کرنا پیش نظر تھا، وہاں تحریر کے تسلسل کو باقی رکھتے ہوئے اپنے اعجاز میں بات کہہ دی گئی ہے۔ اب اس صورت میں بھی اس بات کا التزام کیا گیا ہے کہ حاشیے میں اصل، خد کا حوالہ دے دیا جائے۔ تاکہ یہ بات بہ سہولت جانی جاسکے کہ جو کچھ کہا گیا ہے، اس کی بنیاد کیا ہے؟

کتاب میں ان حضرات کے تنقیدی کارناموں کو جائز کرنے کی طالب علمانہ کوشش کی گئی ہے، جو یا تو جامعہ ملیہ اسلامیہ سے بہ حیثیت استاذ وابستہ رہے ہیں یا اس سے کسی شعبے کے ذمہ دار یا کارکن کی حیثیت سے۔ اور جامعہ سے وابستگی کے دوران بھی وہ تنقید و تحقیق کا کام کرتے رہے ہیں۔ خواہ جامعہ سے ان کی وابستگی کی مدت دو چار برس ہی کیوں نہ رہی ہو۔

یہاں اس بات کی بھی وضاحت ضروری ہے کہ میں نے ناقدین و محققین کے ناموں اور کاموں کی ترتیب کے سلسلے میں ان کے سالہائے پیدائش کو بنیاد بنایا ہے۔ ان کے تنقیدی یا تحقیقی مقام و مرتبہ کو بنیاد بنانا میری حیثیت اور بساط سے باہر کی بات تھی۔ خصوصاً زندہ ناقدین کے سلسلے میں مقام اور مرتبے کے اعتبار سے ترتیب کو باقی رکھنا میرے لیے ممکن نہیں تھا۔

میری یہ کتاب کل چار ابواب پر مشتمل ہے۔

پہلا باب اردو تنقید - مفہوم اور نظریات (ایک عمومی جائزہ)۔

اس باب کے تحت تنقید کے معنی و مفہوم، تنقید کی تعریف، تنقید اور تنقید نگار کے فرائض، تنقید کے مختلف نظریات اور تذکروں میں پائی جانے والی تنقیدی روایت پر روشنی ڈالی گئی ہے اور حان سے لے کر شمس الرحمن فراقی تک کے تنقیدی سفر کا تذکرہ کیا گیا ہے

دوسرا باب جامعہ کا عام ادبی ماحول اور اردو تنقید کے ابتدائی نقوش، ۱۹۴۷ء سے پہلے

اس باب میں جامعہ کے قیام اور اس کی عمومی ادبی فضا کے اجماع تذکرے کے بعد جامعہ میں

ہونے والے ۱۹۴۷ء تک کے تنقیدی کام کا جائزہ لیا گیا ہے۔ اس باب میں صرف ان حضرات کو شامل کیا گیا ہے، جو جامعہ ملیہ اسلامیہ سے ۱۹۴۷ء سے پہلے تک ہی وابستہ رہ سکے ہیں اور اگر بعد میں بھی کسی نہ کسی درجے میں ان کی جامعہ سے وابستگی رہی ہے تو اردو تنقید کے صفحے میں ان کا کوئی کام نہیں ملتا۔ اس ذیل میں سید شرف الدین ٹوکی، اسلم جے راج پوری، نور الرحمن، سعید انصاری اور سید وقار عظیم کے اسمائے گرامی شامل کیے گئے ہیں۔

تیسرا باب : جامعہ میں اردو تنقید کی روایت ۱۹۴۷ء کے بعد

اس باب میں جامعہ کے اُن ناقدین کا مطالعہ کیا گیا ہے، جن کی جامعہ سے وابستگی یا تو ۱۹۴۷ء کے بعد عمل میں آئی یا وابستگی تو اس سے پہلے بھی تھی، لیکن ان کے تنقیدی کام کا سلسلہ ۱۹۴۷ء کے بعد سے ہی شروع ہوتا ہے۔ اس دور کو میں نے جامعہ کی تنقید کا پہلا دور قرار دیا ہے۔ اس باب میں سید عابد حسین، ذاکر حسین خاں، محمد مجیب، عبدالمطیف اعظمی اور مسعود حسین کے اسمائے گرامی شامل کیے گئے ہیں۔

چوتھا باب : جامعہ میں ہم عصر تنقید

یہ باب اُن ناقدین کے لیے مختص ہے، جو جامعہ کی دوسری نسل سے تعلق رکھتے ہیں اور اسی سے اس دور کی تنقید کو میں نے جامعہ کی تنقید کا دوسرا دور قرار دیا ہے۔ اس باب یا اس دور میں تنویر احمد علوی، شمس الرحمن محسنی، گوپی چند نارنگ، محمد ذاکر، مشیر الحق، منظر اعظمی، حنیف کیفی، عظیم الشان صدیقی، انور صدیقی، مظفر حنفی، عنوان چشتی، صغریٰ مہدی، شمیم حنفی اور قاضی عبید الرحمن ہاشمی کی تنقیدی خدمات کو پیش کیا گیا ہے۔

مجھے اس بات کے اعتراف میں کوئی باک نہیں کہ میں اپنی بے صداقتی، بعض دوسرے علمی و ادبی مشاغل اور خانگی و معاشرتی ہجوم مسائل کی وجہ سے اپنے موضوع کا حق نہیں ادا کر سکا ہوں۔ تاہم اپنے علم و استطاعت اور حاصل شدہ وسائل کی حد تک کتاب کو ہمہ پہلو جامع، مکمل اور خوب سے خوب تر انداز میں پیش کرنے کی اپنی سی کوشش کی ہے۔

میں اپنے مقالے کی تکمیل کے سلسلے میں سب سے پہلے استاذ مکرم جناب پروفیسر قاضی عبید الرحمن ہاشمی کی خدمت میں بدیہ تشکر پیش کرنا ضروری سمجھتا ہوں کہ انہوں نے ہر گام پر میری رہنمائی فرمائی، میرے ساتھ استاذی و شاگردی یا نگران اور ریسرچ اسکالروں والا معاملہ نہیں کیا بلکہ ایک بزرگ و شفیق بھائی کی حیثیت سے پیش آتے رہے۔ میرے پورے مقالے کو ایک بار مجھ سے پڑھوا کر سنا اور ضروری اصلاح و ترمیم کرائی اور ایک بار از خود پورے مقالے کا مطالعہ کیا اور نوک پلک درست کیے۔۔۔

بابِ اوّل

اردو تنقید: مفہوم اور نظریات
ایک عمومی جائزہ

اردو تنقید کا سفر

الطاف حسین حالی

شمس الرحمن فاروقی

تک

تنقید کے معنی و مفہوم

تنقید کے لغوی معنی ”پر کھنے“ یا ”بھسے برے کا فرق معلوم کرنے“ کے ہیں۔ اصطلاحاً کسی فن پارے کے محسن و معائب کا صحیح اندازہ کرنے اور اس پر کوئی رائے قائم کرنے کو تنقید کہتے ہیں۔ انگریزی میں تنقید کے لیے کریٹی سزم (CRITICISM) کا لفظ مستعمل ہے۔ کریٹی سزم کے معنی عدل یا انصاف کے ہیں۔ (۱) شاید اسی وجہ سے ہڈسن (HUDSON) نے لکھا ہے:

”ادبی نقاد وہ ہے، جس میں کسی فن پارے کو سمجھنے اور اس پر غور کرنے کی صلاحیت ہو، اس فن کے ماہر کا کام یہ ہوتا ہے کہ کسی فن کی تخلیق کو دیکھے، سمجھے، غور کرے اور اس کی اچھائیوں اور برائیوں کی جانچ کرنے کے بعد اس کی قدر و قیمت کا صحیح اندازہ لگائے۔“ (۲)

قاموس مترادفات (۳) نے لکھا ہے:

تنقید۔ جانچ، پرکھ، تمیز، نکتہ چینی، تبصرہ اور اظہار رائے

جامع اللغات (۴) میں ہے:

تنقید (ع مونث) جانچ، پرکھ، تمیز، ایسی جانچ جو اچھے، برے، کھرے، کھوٹے اور ضعیف و مضبوط میں تمیز کر سکے۔

مہذب اللغات (۵) میں ہے:

”تنقید (بہ یاء معروف) کھونا کھرا پرکھنا، جانچ، قول فیصل، اردو میں بالعموم

کسی کے کلام یا تصنیف میں خطیاں نکالنے کو کہتے ہیں۔“

نسیم اللغات (۶) نے بھی تنقید کے معنی پرکھنا، جانچ، ریویو اور کلام کے محسن و

عیوب پر کھنا لکھے ہیں اور نور اللغات (۷) نے بھی۔

تنقید سے متعلق اجمالاً جن آراء کا ذکر کیا گیا ہے، یہ سب اپنی جگہ اہم اور قابل قدر ہیں۔ ان میں سے کسی پر بھی خط تردید نہیں کھینچا جاسکتا۔ اس لیے کہ ان میں ہر ایک رائے کی نہ کسی پیہو کو سامنے رکھ کر ظاہر کی گئی ہے۔ البتہ ضروری ہے کہ ان آراء کی کسی قدر توضیح کر کے اپنا خیال ظاہر کر دیا جائے۔

انسان اور اس کی زندگی کے یہ تنقید کا وجود ناگزیر ہے۔ یہ چیز اس کی فطرت میں شامل ہے۔ اگر انسان میں اپنے اردو پیش کا جائزہ لینے، اس کی ایک ایک چیز کو دیکھنے اور ہر چیز کو خوب سے خوب تر شکل میں پیش کرنے کا جذبہ نہ ہو تا تو دنیا میں کسی بھی قسم کی ترقی و جود میں نہ آسکتی۔ اس وقت ہم اپنے اردو پیش جو پچھ تہدیلیں دیکھ رہے ہیں، یا جن تغیرات کا مشاہدہ کر رہے ہیں، یہ سب انسان کے اسی جذب اور صلاحیت (تنقید) کا مظہر ہیں۔ دنیا کی کسی دوسری مخلوق کا ان تہدیلیوں، تغیرات اور ترقیوں میں کسی بھی قسم کا کوئی حصہ نہیں ہے اور ہو بھی نہیں سکتا ہے۔ اس لیے کہ سوچنے، سمجھنے اور محسوس کرنے کی صلاحیت صرف اور صرف انسان کو ادیعت ہوئی ہے۔ اس صورت میں بہ جا طور پر یہ نتیجہ نکالا جاسکتا ہے کہ یہ سب انسان کی اسی نمونہ پر فطرت کا طفیل ہے کہ ہم زندگی کو انقلاب اور تہدیلیوں سے ہم آغوش اور ہم سنار پاتے ہیں اور قدم قدم پر ہمیں اس بات کا احساس ہو جاتا رہتا ہے کہ انسان ہر لمحہ اور ہر آن زندگی کے "منت پریشانہ" گیسوؤں کو سنوارنے کی فکر میں ہے اور ان کو زیادہ سے زیادہ خوب صورت اور زیادہ سے زیادہ دل کش بنانے کا متمنی ہے۔ یہ خواہش انسان میں اس وقت پیدا ہوتی ہے، جب وہ زندگی پر بہرہ کی نظر ڈالتے ہیں بعد اس کی خامیوں کو محسوس کرتا ہے اور جب اس کا شعور اس سے یہ بہتا ہے کہ جو چیزیں زندگی میں موجود ہیں، ان میں تھوڑے سے تصرف کے بعد زیادہ دل کشی کی کیفیت پیدا ہو سکتی ہے، وہ انسانی زندگی کے لیے سب سے زیادہ مفید ہو سکتی ہیں اور ان کے سوا بے انسانیت کے بڑھ کر ترقی کی منزل سے ہم ندر ہو سکتی ہے۔ یہ ہر حال ان خامیوں کا پتا چلانا، ان کی اصلیت کو معلوم کرنا اور پھر ان کو درست کرنے کی صحیح راستہ پر لگانا، زندگی کی تنقید ہے بغیر ممکن نہیں۔ (۱۲)

اگر کسی انسان میں چھائیوں اور ہراسیوں میں فرق کرنے، کھڑے کھونے کو پرکھنے اور کسی چیز کے حسن و قبح کو محسوس کرنے کی صلاحیت و استعداد بخود ہو اور اسے یہ نہ معلوم ہو کہ ان چیزوں کو حاصل کرنے کی زندگی کو زیادہ سے زیادہ خوش و آوار اور خوش حال بنایا جاسکتا ہے

اور کن چیزوں کو ترک کر کے نامساعد و ناخوشگوار۔ یا کن راہوں پر چلنے کے بعد وہ اپنی منزل کو جلد سے جلد پالے گا اور کن راہوں پر چلنے سے اس کا ہر قدم منزل سے دور تر ہوتا چلا جائے گا، تو اس کے بارے میں بہ ہر حال یہ رائے قائم کی جائے گی کہ اس نے نہ تو زندگی کو سمجھا ہے اور نہ اس کی حقیقتوں کو۔ یہ وہ خصوصیات ہیں جو ہر عقل و ہاشعور انسان میں موجود ہوتی ہیں اور موجود ہونی چاہئیں اور یہی وہ چیز ہے جسے علم کی دنیا میں تنقید کے نام سے جانا جاتا ہے۔

ان معروضات کے بعد شاید اس فیصلے پر پہنچنا مشکل نہ ہو کہ تنقید اور اس کے عمل کے بغیر زندگی ایک قدم بھی آگے نہیں بڑھ سکتی۔ کسی وجہ سے یہ بات حتمی طور پر کہی جاسکتی ہے کہ تنقید کا وجود انسانی زندگی کے لیے ناگزیر ہے۔ اس سلسلے میں ٹی، ایس ایلٹ کا قول۔ ”تنقید ہماری زندگی کے لیے اتنی ہی ناگزیر ہے جتنی کہ سانس“ بالکل درست ہے۔

تنقید کے سلسلے میں دو گروں کی یہ رائے کہ تنقید کسی ادبی فن پارے کو جانچنے اور پرکھنے کا نام ہے، اپنی جگہ اہمیت کی حامل ہے۔ یہ فطرت انسانی کے عین مطابق ہے اور اس کا تعلق محض علم اور محققین سے ہی نہیں، بلکہ عام انسانوں سے بھی ہے۔ جب ہم کہتے ہیں کہ فلاں شاعر کی شاعری معیاری اور مقصدی ہے، فلاں شاعر کی شاعری کا وہ معیار نہیں ہے، جس کی اس سے توقع کی جاتی ہے، فلاں ادیب کے افسانے کا پڑا تو بڑا اچھا ہے لیکن اس کے لیے زبان شایان شان نہیں استعمال ہو سکی یا فلاں غزل بہت عمدہ ہے لیکن اگر اس کا فلاں شعر غزل سے نکال دیا جائے تو پوری غزل کی فضا ایک ہو جائے گی۔ اسی طرح روزمرہ کی زندگی میں جب ہم کسی چیز کی خوبیاں گناتے ہیں اور اس کے نقائص پر رائے زنی کرتے ہیں تو ہمارے اندر کا جانچنے اور پرکھنے والا جذبہ ہی کارفرما ہوتا ہے۔

جہاں تک سائنس کے تعلق سے ہے کہ تنقید ادب کے تخلیق کاروں پر لعن طعن کرتی ہے، اس کے بارے میں یہی بات کہی جاسکتی ہے کہ یہ رائے سوچ سمجھ کر نہیں قائم کی گئی۔ یہ کسی وقتی اور ہنگامی صورت حال کا رد عمل معنوم ہوتی ہے۔ ممکن ہے کہ ناقد استثنائی حالات میں کوئی ایسی بات کہہ دے جس سے واضح طور پر یہ نتیجہ نکال جاسکتا ہو کہ یہ ذاتی مختاصت اور پینچلش کے طور پر کہی گئی ہے، لیکن یہ حقیقی معنوں میں تنقید نہیں ہوگی۔ کیوں کہ تنقید میں جانب داری، گروہ بندی اور ذاتی بغض و عناد کی قطعی گنجائش نہیں ہے۔ یہ اس کے اصول اور ضابطہ بندی کے خلاف ہے۔

”تنقیدی شعور کے بغیر تخلیقی سطح پر ادبی روایت ادبی فکر کو دم نہ دے اور چہاں ہوئے نقوش کو چہانے کا کام تو ہو سکتا ہے، لیکن روایت ادب کو فکر و اظہار کی سطح پر آگے بڑھانے کا کام نہیں ہو سکتا۔ تخلیقی دور ہمیشہ تنقید کی فکر و نظر کے نظام کے ساتھ یا اس کے فوراً بعد آتا ہے۔“ (۱۳)

مقبول بارے اپنی جگہ غیر معمولی اہمیت کی حامل ہے۔ ”تنقید ادب کا ایک لازمی شعبہ ہے جو ادب کی تخلیق کے ساتھ ہی وجود میں آتا ہے اور اپنی حیثیت کو مضبوط و مستحکم کر کے ادب کی حیثیت کا تعین کرتا ہے۔ یہ شعبہ ادب رفتہ رفتہ کے ساتھ ساتھ ادب کے ارتقاء و ترقی و ترقی کے مطابق اپنے دائرے کو وسیع کرتا ہے۔ داخلی طور پر یہ تکمیل یافتہ تخلیق میں ایک بے نام، تجربہ کی اور متضاد تجربے کی شکلیں اور ٹھوس ”پیکریت“ میں ڈھلنے اور پھر ہمیشگی اور یکساں تازگی کی ”تکمیلیت“ اپنی فعالیت اور سبھی کا احساس دلاتا ہے۔ تخلیق کار خود عمل تخلیق سے غارت ہوئے تجربات کے رد و قبول کے ایک طویل و پیمچیدہ سلسلے و شعوری یا غیر شعوری طور پر متحرک کرتا ہے۔ اس عمل میں اس کی قوت مشاہدہ، حسیاتی بیداری، تخلیقی معجزہ کاری اور گہری تنقید کی آگہی کے بغیر موثر صورت میں وجود میں نہیں آتی۔ چنانچہ مختلف شعرا نے اپنے تخلیقی عمل کے پس پردہ کام کرنے والے تنقیدی شعور کے بارے میں کہیں نہ کہیں مفصل یا مجمل اترے کیے ہیں۔ میر اور غالب نے بھی اپنے اشعار میں تنقید کی خیالات پیش کیے ہیں۔

چوں کہ ادب زندگی کا اہم جز ہے، ادب ہی سے زندگی میں رنگینی اور شگفتگی پیدا ہوتی ہے اور زندگی کا کوئی عہد ادب کی لطافتوں سے خالی نہیں رہا ہے، اس لیے تنقید نے بھی زندگی میں اپنے لیے ایک اہم جگہ بنالی، بل کہ زندگی کے لیے اسے وہ اہمیت دی گئی جو سانس کو حاصل ہے۔ آج ہمارے سامنے جو ادب کی نکھری ہوئی شکل موجود ہے، یہ تنقید ہی کی بدولت ہے۔ شعر و ادب کو گل و بلبل اور زلف و گیسو کی بھوں بھویوں سے نکالنے اور عام مسائل زندگی سے ہم آہنگ کرنے کا سہرا تنقید ہی کے سر جاتا ہے۔ اس بنیاد پر یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ تنقید ادب کی محتاج نہیں ہے، البتہ ادب کی تخلیق کے لیے تنقیدی شعور کا ہونا ناگزیر ہے۔ تنقید کی شعور کے بغیر کسی مستحکم پایہ دار و آفاقی ادب کی تخلیق ممکن نہیں۔

ناقدین نے ادب کی تعریف کرتے ہوئے اسے تفسیر حیات کا نام دیا ہے اور تفسیر بغیر تنقید کی شعور کے ممکن نہیں ہے۔ اس لیے بعض کے نزدیک تخلیق ادب کے ساتھ تنقید

کا عمل شروع ہو جاتا ہے اور بعض کے نزدیک عمل تنقید کے بعد ہی تخلیق ادب کا مرحلہ آتا ہے۔ جمیل جالبی کہتے ہیں:

”تنقید فکر و ادب کے لیے ویسے ہی ضروری ہے، جیسے سانس لینا انسان کے لیے ضروری ہے۔ تنقید اچھے اور برے، صحیح اور غلط میں امتیاز پیدا کرتی ہے، تخلیق کو جہت دیتی ہے اور فکر کو بنیادیں فراہم کرتی ہے۔ جیسے مثنوی مرسل نہیں ہے، قصیدہ رباعی نہیں ہے، ڈراما ناول سے ایک الگ صنف ہے، اس کا منصب الگ ہے۔ نیدن جیسے ڈرامے میں افسانہ ناول میں ڈراما موجود ہوتا ہے، اسی طرح تنقید میں تخلیق اور تخلیق میں تنقید موجود ہوتی ہے۔ بنیادی طور پر تخلیقی اور تنقیدی ذہنیں ایک ہی ہوتی ہیں۔“ (۱۴)

کسی قاری کے ذہن میں یہ سوال ابھر سکتا ہے کہ کیا تنقید کے بغیر کوئی ادب کا کام نہیں چل سکتا؟ اگرچہ یہ بڑا تفصیل طلب سوال ہے، تاہم سطور بالا کو بہ غور پڑھ لینے کے بعد اس نتیجے پر پہنچنا مشکل نہیں رہتا کہ تنقید کے بغیر ادب کا کام چلن تو درنہر، تنقید کے بغیر صحیح اور معیاری قسم کا ادب بھی پیش نہیں کیا جاسکتا۔ تنقید ہی سے ادب، ادب بنتا ہے اور تنقید ہی فن اور فن کار کے معیار کو بلند کرتی ہے۔

تنقید اور تنقید نگار:

تنقید کی اہمیت کو واضح کرنے کے بعد ناقدین نے تنقید اور تنقید نگار کے یہ باتھ صورت پیش کی ہیں، کچھ ضابطہ بندیاں کی ہیں اور باتھ حدود و شرائط مقرر کیے ہیں۔ اس سلسلے میں یہ باتھ باتھ یہ جان لینے کی ہے کہ تنقید میں کسی قسم کی حرمت، طغذاری اور ذاتی پسند و ناپسند یا غرض و غرض و غرض نہیں ہے۔ یہ قول سید عطاء اللہ حسین ”تقدیم ادب“ کے مسافروں اور عام قاریوں کے درمیان رابطے کا کام کرتا ہے۔ بین جس طرح ادب ہاں اسپن کی نپٹ میں ن قسم کا عیب ایسا یا سنہ نہیں چاہتی، اسی طرح اسے تنقید میں کسی طرف کی خاصی تسلیم نہیں کرتے۔ تقریباً ہر مصنف یہ جانتا ہے کہ اس کے متعلق نفاذ و تصفہ رائے دینے میں بجائے اس کی تصنیف کا ایک اشتہار لکھ دے اور جب اس کی یہ آرزو پوری نہیں ہوتی تو وہ تنقید کا یہاں دیتا ہے۔ (۱۵) تنقید نگار کا فرض ہونا چاہیے کہ اس روش عام کی یہ ایک بغیر اپنی تنقید کا شیوہ اور درست سمت پر رکھے۔ طرف و رنی، جانب و رنی، خوشامد، تعلق، تعلق

اور گروہ بندی کی روش سے بند ہو کر فن پارے کے ساتھ عدل و انصاف کا معیار نہ کرے اور کسی بھی قدری یا فن کار کی داد و ستایش یا عنت و مامت سے قطعی متاثر نہ ہو۔ اس لیے کہ تنقید تلوار کی دھار پر چھنے کا فن اور سچ بولنے کا ہنر ہے۔ تنقید، تنقیص اور تعریف کے درمیان اپنے سے ایک لگ اور جداگانہ راستہ ہوتی ہے۔ اسے ان دونوں کے درمیان شریک بھی کہا جاسکتا ہے اور دونوں سے الگ بھی۔ مگر الگ رہنا ہی اس کی پہچان ہے۔ تنقید میں تعصب کا اثر ہے اور نہ تاثر کا۔ جب کہ تنقیص، تعصب کا تقاضا کرتی ہے اور تعریف یا تحسین، تاثر کا۔ تنقید، تعصب اور تاثر دونوں سے دامن بچاتے ہوئے توازن، اعتدال اور حقیقت کی راہ اختیار کرتی ہے۔ اگر تنقید اعتدال، توازن اور حقیقت کی راہ سے ہٹ جائے تو تنقیص یا تعریف کی شکل اختیار کرے گی۔ یہ دونوں چیزیں تعصب اور تاثر کی کوٹھ سے جنم لیتی ہیں اور یہ دونوں چیزیں ادب کے لیے مضر ہی نہیں مہلک بھی ہیں۔ یہ قول شخصے ”تنقید اپنے محرم سے سچ بولنے کا مطالبہ کرتی ہے، زندگیاں کے روزمرہ کے معاملات و مسائل ہوں یا ادب کی تخلیق و تنقید کے، سچ بولنا ایک صبر سزاور ہمت طلب کام ہے۔“ اس اہم فریضے سے عہدہ برآ ہونے کے لیے ذاتی مصالحت اور شخصی مفاد سے بند و بال تر ہو کر سوچنا اور قدم اٹھانا پڑتا ہے۔ عربی کا ایک مشہور مقولہ ہے ”حق مرثیٰ“۔ سچی بات نزویٰ موتی ہے۔ اظہار حق اور ابطال باطل سے زندگی اور ادب دونوں میں مسائل پیدا ہوتے ہیں۔ ناقد کو ان سب باتوں کو پیش نظر رکھنا پڑتا ہے اور سچی ناقد وہی ہے جو ان تمام باتوں سے بے نیاز ہو کر اپنی بات کہے۔ ایسی صورت میں وہ ادب اور تخلیق دونوں کوئی اور تو ناگزیر زندگی عطا کرتا ہے۔ اس لیے کہ سچی اور صحیح تنقید نفرت و محنت، تعصب و تاثر اور تردید و تائید کے جذبات سے بند ہوتی ہے۔

تنقید نگار کا کام یہ ہے کہ وہ دینی فن پارے کی تشریح اور تجزیہ کرے اس کے مثبت رجحانات کو جائز کرے۔ اس کے اندر کے پوشیدہ محسن کو قاری کے ذہن میں اتارے اور استہدام کو واضح اور دھوکہ انداز میں پیش کرے۔ ناقد کا کام یہ بھی ہے کہ تخلیق کے اسباب، لفظوں کی نشست و برخاست، ساخت، ہیئت اور جمالیاتی قدروں پر بھی روشنی ڈالے۔ اس فن پارے میں جہاں کوئی انفرادیت یا نیا پن محسوس ہوئے خصوصیت کے ساتھ نمایاں اور صمیم کرے۔ اس لیے کہ یہ چیز ادب پارے کے لیے بنیادی اہمیت رکھتی ہے۔

تقابلی مطالعے سے ادب پاروں کا درجہ متعین کرنا، معاصر ادب کے منہی رجحانات کو رد کر کے مثبت رجحانات کو منطقی ترتیب سے ایک جہت دے کر معاصر ادب سے روشناس کرانا

جواب دارن، تعصب اور ذاتی بغض و عناد کی بجائیں نہیں۔ تنقید کا مل عدل و انصاف کا تقاضا
 آتی ہے اور عدل و انصاف کے بغیر جو چیز بھی پیش کی جائے گی اس سے تنقید نہیں بہا پا سکتا۔
 سید اعظم حسین نے لکھا ہے:

”ہم عمروں پر اڑھتے ہوئے جھبک محسوس ہوتی ہے، ممکن ہے میری
 فدا کی عمر دہری ہو۔ مجھے ”پینوں“ کو نہیں لگانے میں لطف نہیں آتا، جہاں
 ہم سو سکتے ہیں اس سے بچتے ہوں۔ نہیں چاہتا کہ میری ویسے ہی کا دل
 دھکے (۲۲)۔“

سید اعظم حسین در سب ایک برے ناقد کی حیثیت رکھتے ہیں۔ لیکن یہ کہنے میں
 میں کوئی شک نہیں کہ انہوں نے اپنی جس کمی کا اظہار کیا ہے، وہ ان کی ناقدانہ شان سے منافی
 ہے اور اپنے ممتاز رویہ کا گواہ ہے کہ کسی ہم عصر کو ناراضی نہ ہو انہوں نے جو پتہ چکی ماحول
 ہے، اسے تنقید کا نام نہیں دیا جاسکتا، خواہ وہ سراسر اکوئی بھی نام دے لیں۔

ناقد زندگی اور اس کی قدروں کا معیار ہوتا ہے۔ وہ زندگی کے تمام شعبوں میں انسان
 کا ہم درویش ہوتا ہے۔ ناقد کی ذمہ داری عام انسانوں سے زیادہ بلند اور ارفع ہوتی ہے۔ اس
 صورت میں یہ بات بھی پیش نظر رہے کہ تنقید نگار کا مطالعہ وسیع و مشہد و گہرا ہونا چاہیے۔
 اگر ایسا نہ ہو گا تو تخلیق کے ساتھ انصاف نہ ہو سکے گا۔ یہ قول بڈسن دی نقد وہ ہے جو کسی فن
 پارے کو سمجھنے اور اس پر غور کرنے کی خاص حد دیت رکھتا ہو، اس فن کے ماہر کا کام یہ ہوتا ہے
 کہ کسی تخلیق کو دیکھتے سمجھتے، غور کرے اور اس کی اچھائیوں اور برائیوں کی جانچ کرنے کے بعد
 اس کی قدر و قیمت کا صحیح اندازہ لگائے۔ تنقید پر صرف وہی تلخ سکتا ہے اور دوسروں کو ہدایت کر
 سکتا ہے جس کا تجربہ ہمہ گیر مطالعہ، مشاہدہ گہر اور نظر دور ہیں ہو (۲۳)۔ تنقید کا
 مورخانہ و محققانہ عمل بنیادی طور پر ایسے کے کارناموں کے بارے میں ٹیپکول انداز پیش
 (FACTUAL INFORMATION) کی فراہمی کا عمل ہے۔ ”ایسے کے بارے میں جو اطمینان
 موجود ہیں ان کے کارناموں سے متعلق جو سرمایہ میسر ہے، ان سب کی چھان بین کر کے غلط کی
 تصحیح و اصلاح کا کام نبی مودے کر گئے بڑھانا ناقد کی ہی ذمہ داری ہے۔“

اصول تنقید سے متعلق اجمال جن رایوں کو پیش کیا گیا ہے، یہ سب اپنی جگہ اہم و
 قابل قدر ہیں۔ ان میں سے کسی ایک پر بھی خط تردید نہیں کھینچا جاسکتا۔ جو ناقدانہ دائروں میں
 رد کر فن پارے کو پرکھے گا، اس سے ہی انصاف کی توقع کی جاسکتی ہے۔

تنقید کے نظریے

اردو میں وہ طرح کے تنقید کی نظریے ملتے ہیں۔ ایک ادوار، ملی ابتدا اور تاریخی کے آغاز سے اس کے ساتھ ہے۔ اس نظریے کو اردو تنقید کا کلاسیکی دبستان یا عروضی، یعنی ہر سنی دبستان کہا جاسکتا ہے۔ اس کی بنیاد عربی و فارسی شعریات پر ہے اور رد کی عروضی اور باغیت کی کتابوں میں اس دبستان یا نظریے کے اصول باعوض ٹھہرے ہوئے ہیں۔ یہ دبستان بھی پہلی سداں اور آئینہ کونوں میں تقسیم ہو کر دو اھروں کی شکل میں نظر آتا ہے۔ دبستان پہلی میں فن پر اور دبستان ثانی میں زبان پر زیادہ کام ہوا۔ اس دبستان کا پہلا مستند اور قابل توجہ نقشہ حضرت مولانی کا نکات تین ہے۔ انہوں نے نکات سخن و جواب میں تقسیم کیا اور من و معاصرت تین کی شیرازہ بندی کی۔ اس کے علاوہ یہ دبستان فکر میر بینالی اور داغ بھٹی کے علاوہ بے باب صحت سخن کی روایت کی شکل میں نظر آتا ہے۔

۱۱۔ تنقید کے بارے میں انگریزی تنقید سے مانوہا ہے۔ اس میں کافی حد تک
سائنس، فک، ترقی پسند تنقید، انٹرویو تنقید، بیانیاتی تنقید، مکتبی تنقید، استواریاتی تنقید
اور تاتاریاتی تنقید وغیرہ کے نظریات شامل ہیں۔ آئندہ دور میں ہم مختلف ان نظریات کا تعارف
پیش کریں گے۔

اُردو تنقید کا قدیم دبستان :

اردو تنقید — قدیم، ہستیا نو اردو کی کلاسیکی تنقید نے نام سے بھی جانا جاتا ہے۔
اس تنقید کی ہستیا کا تمام تر انحصار عربی و فارسی کی شعریات پر ہے۔ عربی و فارسی کی شعریات
کا اثر ہمدردی، علم، بیعت، علم معانی، علم عروض و رمل، علم قافیہ کو محیط ہے۔ دوسرے فنون میں

یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ عروض، فن اور سنیات کو اس دبستان کی شناخت تصور کیا جاتا ہے۔ اردو کے اساتذہ سخن نے علم عروض، علم بدیع، علم بیان، علم معنی اور علم قافیہ وغیرہ کی روشنی میں اور اپنے تجربوں کے توسل سے شاعری کے لیے کچھ ایسے اصول اور ضوابط وضع کیے ہیں جن کی بنیاد پر اردو شاعری کے دو اسکول یا دبستان وجود میں آئے۔ یہ وہ اسکول یا دبستان ہیں جنہیں ہم اردو شعر و سخن کی تاریخ میں دبستانِ دہلی اور دبستانِ لکھنؤ کی حیثیت سے دیکھتے ہیں۔ ماضی کے ہر اچھے اور ثقہ شاعر یا استاذ فن نے ان دونوں دبستانوں کی کمال پیروی کی ہے اور ان کے شعر و فن کو انہیں دونوں دبستانوں کی میزان پر رکھ کر پرکھا ہے اور انہیں سے اردو شاعری میں ان کے مقام و مرتبے کی تعین کی ہے۔ یوں تو اردو شاعری کے موضوعِ اصول اور ضابطے، اصولِ بلاغت اور عروض و قواعد کی کتابوں میں بکھرے پڑے ہیں اور اردو شاعری کی اصداغ سخن کی روایت میں ان کی عملی تفسیر قدم قدم پر نظر آتی ہے۔ لیکن حسرت موہانی کی کتب نکات سخن کو ان اصولوں اور ضابطوں کی اہم دستاویز کہا جاسکتا ہے۔ صفدر مرزا پوری کی مشاہدہ سخن، شوقِ سندیلوی کی اصلاحِ سخن، سیما کی دستورِ اصلاح، عبدالعلیم آسی کی تذکرہ معرکہ سخن، جوش ملیح آباد کی آئینہ اصلاح اور ابراہیم حسنی کی اصلاحِ الاصلاح سے ”اردو کی کلاسیکی تنقید“ کے دبستان کی بنیاد استوار ہوتی ہے۔ یاس یگانہ چنگیزی کی ”گل دستہ چراغِ سخن“ کلب حسین خاں نادر کی ”تلخیصِ معلیٰ“ اور نظم طباطبائی کی کتاب ”تلخیص عروض و قافیہ“ کو بھی اس دبستان کی راہِ ارتقا میں نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ (۲۴)

اردو میں تنقید کے کلاسیکی دبستان کی حیثیت اور مقام و مرتبے کو ہمیشہ تسلیم کیا گیا ہے۔ اردو شعر و ادب کی تاریخ میں اس دبستان کی امتیازی اہمیت یہ ہے کہ یہ اردو زبان کے مزاج سے پوری طرح میل کھاتا ہے اور ہیئت کی صحت اور اس کے جمالیاتی عناصر پر خصوصیت کے ساتھ اصرار کرتا ہے اور معانی کے ساتھ انداز پیش کش اور اسلوب بیان کو خاص اہمیت دیتا ہے۔ اس تنقیدی دبستان کے تین ذیلی شعبے ہیں۔ (۱) لسانی (۲) فنی (۳) عروضی۔ قدیم تنقیدی دبستان کے ناقدین ان تینوں شعبوں کو اہمیت دیتے ہیں اور تینوں کی صحت پر اصرار کرتے ہیں۔ امیر خسرو سے عہدِ میر و سودا تک اردو زبان اور اردو شاعری کو ریختہ کہا جاتا رہا ہے۔ خان آرزو کے دور میں وہ محفلِ جہاں فارسی کے شعر اپنا کلام سناتے تھے اُسے ”مشاعرہ“ اور جہاں اردو کے شعر اپنا کلام سناتے تھے اُسے ”مراختہ“ کہا جاتا تھا۔ ریختہ گوئی کی شاعری

[illegible]

۔ چہ تہ عرفی کوئی معصوم ہے چہ عرفی کو مراد الیاتی حسنا

خبر کے لئے

زیارت: پیامت کی

متعین قسم کے سماجی شعور متعلق ہوتے ہیں، پیداوار کا طریقہ مادی وجود کے ذرائع کے لیے ضروری ہوتا ہے، اس سے سماجی، سیاسی اور ذہنی زندگی مشروط ہوتی ہے، انسان کے شعور سے اس کا وجود متعین نہیں ہوتا بلکہ اس کے برخلاف یہ سماجی وجود ہوتا ہے، جو اس کے تصور کو متعین کرتا ہے۔“ (۲۶)

مارکسی تنقید کے بنیادی اصول حسب ذیل ہیں:

- (۱) اصل حقیقت مادہ ہے اور شعور بھی مادے کی ایک ارتقائی جہت ہے۔
- (۲) ہر مادی حرکت اپنی متضاد، سری مادی حرکت کو جنم دیتی ہے، دونوں حرکتوں کا اتصاف ہوتا ہے۔ اس کے بعد دونوں میں تصادم ہوتا ہے اور دونوں ایک دوسرے میں تحلیل ہو کر ایک اکائی بن جاتی ہیں۔ مارکس نے ان اصولوں کا نام جدلیاتی حرکیات (Dialectic Materialism) رکھا ہے۔

ان دونوں اصولوں کے علاوہ مارکس کا ایک اقتصادی نقطہ نظر بھی ہے، اس نے بھی ادب اور شعر کو متاثر کیا ہے، جس کی بنیاد حسب ذیل اصولوں پر ہے

- (۱) سماج تین طبقوں میں تقسیم ہے، جن کو پروتاری (غریب)، بورژوا (طبقہ متوسط) اور طبقہ امر اکا نام دیا جاتا ہے۔

(۲) ہر طبقے کا فرد اپنے طبقے کا وفادار ہوتا ہے اور اس طبقے کے خیالات سے رہنمائی حاصل کرتا ہے، اسی طرح ”یہ شاعر بھی سماج کے انہیں طبقوں سے آتے ہیں اور اپنے اپنے طبقے کے وفادار ہوتے ہیں“ اور یہ اپنے طبقاتی خیالات کا ظہار، اپنے فن کے ذریعے کرتے ہیں۔

(۳) اگر پیداوار اور طریقہ پیداوار کو بدل دیا جائے تو طبقاتی نوعیت بھی بدل جاتی ہے، اس لیے ہر فنکار کو غیر طبقاتی سماج کی تشکیل کی کوشش کرنی چاہیے۔

(۴) مارکسی فن کاروں کے لیے ضروری ہے کہ وہ جماعتی قدر و قیمت پر اپنی مخصوص مقصدیت کو فوقیت دیں اور اس مخصوص مقصدیت کے حصول کے لیے رمز یہ پیرایہ بیات کو خیر باد کہہ کر واضح اور عوامی انداز بیان اختیار کریں۔ اسی سے مارکسی ناقدین نے بہ بانگ ذہل یہ اعدت کیا کہ ہمیں حسن کا معیار بدن ہو گا اور فن کا رشتہ محنت سے قائم کرنا ہو گا۔

انہوں نے یہ بھی کہا کہ اقدار مطلق نہیں ہوتیں بل کہ موقع و محل کے اعتبار سے بدلتی رہتی ہیں۔

مارکس کے نزدیک مادی طاقتیں تاریخی ارتقاء کی ضروری کڑیاں ہیں۔ سماج میں یہ طاقتیں غائب طور پر اقتصادی پہلو رکھتی ہیں، لیکن بعض لوگوں کا خیال ہے کہ مارکس کا یہ مطلب ہرگز نہیں ہے کہ اصل میں اقتصادیات ہی سب کچھ ہے۔ لیمنن نے اپنے مقالے ”کیا کرنا ہے“ میں اس طرح کی باتوں کو غیر ذمے دارانہ قرار دیا ہے اور سخت نکتہ چینی کی ہے۔ ہکنس (HCKS) کا خیال ہے کہ ”ادب معاشیات کا تابع ہوتا ہے۔ اگر معاشی صورت حال میں کی دور میں کچھ کم زوری ہوگی تو اس دور کے ادب میں بھی کم زوری نظر آئے گی ورنہ ادب ناکام ہوگا۔“ سید سجاد ظہیر نے لکھا ہے :

فکار کی تخلیق اسی رویت اور سماجی ماحول سے پیدا ہوتی ہے، جو انہیں ورثہ سے ملتی ہے، مگر جن میں ان کی تعمیر و تربیت ہوتی ہے، وہ مسائل فن کاروں اور ادیبوں کو بھی درپیش ہوتے ہیں، جو ایک خاص عہد یا حصے پر کسی قسم کو خاص طور پر یہ نوع انسانی کو عام طور پر پیش ہوتے ہیں، اگر کسی قوم میں یہ قوم کے ایک بڑے حصے میں بھدک، غریبی، افلاس یا جہالت پھیلی ہوئی ہو یا اس قوم کو کسی اور سری قوم کے کچھ لوگوں سے غلام بن لیا ہو اگر وہ قوم جاہلیت، عورت اور غارت سری کا شکار ہو یا بڑے پیمانے پر ہلاکت کا کوئی خطرہ اور پیش ہو تو ظاہر ہے کہ اس قوم کے ادیبوں پر بھی ان کینیڈا کا اثر پڑے گا ورنہ اس کے فن میں بھی اس کی جھلک ہوگی۔“ (۲۷)

۱۹۳۶ء میں لکھنؤ میں اردو کے ترقی پسند ادیبوں کی ایک کانفرنس منعقد ہوئی تھی، جس کی صدارت کے فرائض غنشی پریم چند نے انجام دیے تھے۔ غنشی پریم چند نے اس کانفرنس کے موقع پر اپنے صدارتی خطاب میں یہ اعلان کیا تھا کہ ”اب ہمیں حسن کامیاب بدلن ہوگا“ اس کے بعد اختر حسین رست پوری، مجنوں گورکھپوری، جاز حسین، ڈاکٹر عبد الحمید، ڈاکٹر رشید جہاں اور ان کے بعد سید احشام حسین وغیرہ نے مارکس اصولوں سے استفادہ کر کے اردو تنقید کے مارکس یا سماجی دبستان کی بنیادوں کو مضبوط کیا۔ انہوں نے ایک طرف غارت جیت پر زور دیا اور سیاسی، سماجی اور اقتصادی رجحانات و محرکات کے پس منظر میں ادب کی تشریح کی اور

دوسری طرف ہمارے جدیداتی مادیت کے نقطہ نظر سے ادب و فن کی توضیح کی۔ اس طرح اردو تنقید کا نگار خانہ ایک نئے جلوے سے آشنا ہوا۔

نفسیاتی تنقید:

نفسیاتی تنقید کا دستاں نفسیات کے اصولوں سے ماخوذ ہے۔ یوں تو بہت سے ماہرین نفسیات رہے ہیں۔ لیکن ادب اور فن کو فرائڈ، یونگ اور ایڈلر نے نظریات کے خصوصیات کے ساتھ متاثر کیا ہے۔ فرائڈ نے ذہن انسانی کو شعور، تحت شعور اور لاشعور کے خانوں میں تقسیم کیا۔

شعور
تحت الشعور
لا شعور (ID)

اور کہا کہ لاشعور میں خاص طور پر ایک مقام ہوتا ہے، جس کو ID کہتے ہیں، ڈپر ایک خاص قوت کا ارتکاز ہوتا ہے، جس کو سبڈو (L B I D O) کہتے ہیں، اس کو جنسی قوت کا نام بھی دیا جاتا ہے، بیکر (A E BAKER) نے لاشعور کو عقل سے زیادہ قوی بتایا ہے

”نفسیاتی نظریے کے مطابق ذہن کا ایک حصہ یہ ہے، جس کے بارے میں انسان کو کوئی علم نہیں ہوتا اور جس کو وہ اپنی ہی بھی کوشش کے ذریعے شعور میں نہیں، سکتا۔ اس میں جو کچھ بھی ہے، وہ غصے کے ضابطے کے تحت ابتدائے طفولیت سے مدد، محرمات، تجربات، خواہشوں اور آرزوؤں کی صورت میں جمع ہوتا ہے۔“ (۲۸)

لاشعور کی درج ذیل خصوصیات ہیں:

- (۱) یہاں ناآسودہ جنسی خواہشیں اور نامتام انفرادی خواہشیں مجتمع رہتی ہیں۔
- (۲) یہ خواہشیں سبڈو نام کی طاقت سے مل کر ایک طوفانی سیجان پیدا کرتی ہیں اور تحت الشعور میں داخل کی کوشش کرتی ہیں۔
- (۳) جب یہ خواہشیں داخل ہو جاتی ہیں تو تحت الشعور اس پر اثر انداز ہونے لگتا ہے۔ تحت الشعور کا کام یہ ہے کہ خواہشوں سے قلب مادیت کو تیار ہے، جو خواہشیں تبدیل ہو کر

پائیزہ بن جاتی ہیں انہیں شعور تک پہنچا دیتا ہے، جو خواہشیں جنگلی حالت میں رہتی ہیں انہیں واپس لا شعور میں دھکیل دیتا ہے۔

شعور ذہن انسانی کے اُس حصے کا نام ہے، جس کے بارے میں ہمیں معلوم ہے کہ اس بارے میں ہم جانتے ہیں۔ شعور کا کام یہ ہے کہ، تحت الشعور سے داخل ہونے والی پائیزہ خواہشوں کو فن میں تبدیل کرتا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ اگر وہ فنون لطیفہ (شاعری، موسیقی، مصوری، رقص اور بت گری) میں نہیں ڈھلتیں تو انسان منور تی (پاگل) ہو جاتا ہے۔ اس طرح فرائڈ کے نقطہ نظر سے فن انسانی جبلتوں کی رقص گاہ ہے۔ یونگ فرائڈ کا شاگرد تھا۔ یونگ نے کہا ہے:

”نفیات ایک نفسی عمل کا مطالعہ ہے اور اس کو ادب کے مطالعے کے لیے استعمال کیا جاسکتا ہے کیونکہ انسانی نفس تمام سائنسوں اور فنون کی ماں ہے۔“ (۲۹)

اس نے یہ بھی کہا ہے

”نفیات جو کہ نفسی روشوں کا مطالعہ ہے، اس سے ادب کا مطالعہ بھی کیا جاسکتا ہے، اس لیے کہ انسانی نفس تمام علوم و فنون کا مخزن و مرکز ہے۔“ (۳۰)

یونگ نے اپنے استاذ فرائڈ کے برخلاف کہا کہ فن انسان کے انفرادی تجربے یا وجدان کا اظہار نہیں بلکہ یہ نفسی اور اجتماعی شعور کا اظہار ہے۔ یونگ نے انسان کے لا شعور کو دو حصوں میں تقسیم کیا، ایک کو انسان کے ذاتی تجربوں کا گہوارہ یعنی اجتماعی لا شعور قرار دیا۔

انفرادی	لا شعور
اجتماعی	

یونگ نے اس بات پر زور دیا کہ آدم سے لے کر ہر موجود انسان تک جو نسلی ورثہ ملا ہے، وہ اس کے اجتماعی لا شعور میں نقوش اولیں کی صورت میں موجود رہتا ہے۔ اس کو آر کی ٹائپس کہتے ہیں، وہی حصہ بنیادی ہوتا ہے اور اپنے اندر انسان کے شخصی اور انفرادی تجربوں کو جذب کر لیتا ہے۔ اسی طرح لا شعور سے جو اجتماعی تجربے تحت الشعور سے ہوتے ہوئے شعور تک پہنچتے ہیں، وہ فن کی دنیا میں باریاب ہوتے ہیں اور فن کار کہلاتے ہیں۔ یونگ کے نقطہ نظر سے فن آر کی ٹائپس کا فنی اظہار ہے۔

نفسیاتی ناقد اس طرف توجہ نہیں کرتا کہ کوئی تخلیق فنی خصوصیات، تناسب، ہیئت اور زبان کے معیار پر کہاں تک پوری اُترتی ہے بل کہ اس کے پیش نظر یہ بات ہوتی ہے کہ عام انسانی ذہن کے تجربوں سے وہ فن کار کی نفسیت و روانی حرکات کا مطالعہ کرے یہ پتا لگائے کہ اس کا فن کیوں و کس طرح وجود میں آیا۔ یونگ نے ایک جہد کائنات یہ مسئلہ نفسیاتی طرز فکر کا موضوع بھی نہیں بن سکتا بل کہ اس سے یہ فنی و ادبیاتی انداز میں اختیار رہا ہوگا۔ اس پر جانے خواہیے۔ (۳۱)

یونگ سے اس بیان سے پتا چلتا ہے کہ فن کی عام کی خصوصیات کا تجزیہ نفس ایک محدود اس کے تک رہتا ہے اور تخلیق کار کی داخلی زندگی اور اس کی فطرت وغیرہ و پیش نظر رہتا ہے۔ اس وقت تنقید نفسیاتی حدود میں رہتے ہوئے کار کی قوت و شدت و جذبات نگاری اور بعض دوسرے مسائل کا بھی احاطہ ہو سکے گا۔

مذکورہ ہم نے یونگ کے اجتہادی شعور اور ایمان پر تہہ و رستہ ہوئے ہیں

بے

”وہ تخلیقی رجحان ہو یہ (ایوانا) منقوس رتی سے اور جس حساس و غماز رتی اور ابھرتی ہے۔ بہت حد تک اس مافیہ کے بھی اجتہادی شعور کا ہے۔ بہت اظہار ہے، اس سے وہ تمام نوع انسانی اور ہر دور میں یکساں ملتی ہے۔“ (۳۲)

یونگ کے خیال سے مطابق تصورات، تخلیق و تخریب (یعنی کسی فن کار کی تخلیق و تخریب کا سلسلہ) ان کے خیال و تخیل سے ہیں۔ (۳۳)

جب کہ یونگ کے خیال سے مطابق ہر انسان احساس مہتری کا شکار ہے۔ اس سے ہر انسان اپنی غرائی، ماضی و قریبہ جی احساس مہتری کو اور کرنے کے لیے کسی قسم کے اختیار نہ ملتا ہے۔ یہ وہ اپنے احساس مہتری کو فنی شکل دیتے ہیں، وہ کار کہلاتے ہیں، اس صورت پذیر سے قوت فطرت احساس مہتری کو اور کرنے اور ان میں طرست حاصل کرنے یا احساس مہتری کے جذبے تک پہنچنے کی و شش اور اس کوشش سے حاصل ہونے والے ثمرے کا نام فن ہے۔

جمالیاتی تنقید :

جمالیات کو انگریزی میں اےسٹھٹکس (Aesthetics) کہتے ہیں۔ اس کی تعریف اس طرح کی جاسکتی ہے کہ جمالیات فلسفہ حسن و فن کا نام ہے، اس کا درجہ فلسفہ نفسیات پر پھیلا ہوا ہے، جب ہم اس انداز سے غور کرتے ہیں کہ حسن یا فن کیوں متاثر کرتا ہے تو گویا ہم حسن یا فن پر نفسیاتی نقطہ نظر سے غور کرتے ہیں۔ اسی لیے مختصراً اس کی تعریف میں یہ عرض کیا گیا کہ جمالیات فلسفہ حسن و فن کا نام ہے اور اس پر غور کرنے کے لیے فلسفہ نفسیات سے رہنمائی ملتی ہے۔

جمالیاتی تنقید کا مقصد ادبی فن پاروں میں مسرت و حسن کے اجزائے تلاش کرنا ہے اور چوں کہ جمالیات علم، فنونِ لطیفہ کے بارے میں ہی اظہارِ خیال کرتی ہے، اس لیے ان کو فلسفہ فن کہا گیا ہے۔ یہ بات چھٹی صدی کے بہت سے مصنفین نے کہی ہے، انہوں نے اس فلسفہ فن یا فلسفہ حسن کو ہی تنقید کہا ہے اور اس غلط فہمی کو کسی بھی ادبی تخلیق کی تعریف اور اس کے محسن تلاش کرنے کے سلسلے میں استعمل کیا ہے۔ (۳۴)

جمالیاتی ناقد ادب پر غور کرتے ہوئے یہ سوچتا ہے کہ فن و قدرِ حسن کی حقیقت اور ماہیت کیا ہے اور سننے اور پڑھنے والوں کو کیوں متاثر کرتا ہے؟ فارمٹر نے لکھا ہے ”ادبی نقاد کا یہ سب سے بڑا کام ہے کہ وہ کسی فن پارے کو ایک حسین شے سمجھ کر جمالیاتی خصوصیات کی رو سے اس کا مکمل جائزہ لے۔ ادب ایک فن ہے، ایک ایسی چیز ہے جو ایک خوب صورت خیال (Think of Beauty) سے بنتی ہے، اس لیے یہ ایک ابدی مسرت ہے۔ ایک نقاد فن کار کی طرح تخلیق کے عمل اور تکنیک میں دل چسپی لیتا ہے۔ لیکن فوقیت کے ساتھ اس کی دلچسپی ان عناصر سے ہوتی ہے، جو اس کی تخلیق کے عمل میں معاون ہوتے ہیں۔“ (۳۵)

سنتیانہ نے باقاعدگی کے ساتھ فلسفہ حسن اور تنقید کو یک جا کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس کے خیال میں اس طرح سے ادبی تنقید زیادہ بہتر ہو سکے گی۔ لکھتا ہے ”مگر ہم تنقید کے اشتقاقی (ETYMOLOGICAL) معنوں کو جمالیات سے ملا

دیں تو اس طرح ہم اصول حسن کی دو اہم خصوصیات کو یک جا کر دیں گے۔
 تنقید پرکھ (Judgment) اور جمالیات محسوسات کی درست کرتی ہے۔ تنقید
 جس میں محسوسات یا محسوسات جس میں جانچ پڑتال ہو، ان میں کوئی عام
 اصول تلاش کرنے کے لیے تنقید کو وسعت دینی ہوگی اور اس میں ان فیصلوں
 کی قدر و ثمن کو شامل کرنا ہوگا جو کہ آپس میں بہار شکر رکھتی ہوں۔ (۳۶)

ایک دوسرے عالم کا خیال ہے:

”تنقید بغیر جمالیات کے نہیں ہو سکتی اور اس تنقید کے پاس کوئی مضبوط
 جمالیاتی بنیاد نہیں ہے تو اس میں ناقص جمالیات کا عمل ضرور ہوگا۔“

اب ہمیں یہاں ٹھیکر کر غور کر لینا چاہیے کہ قدر حسن، اظہار اور اس کے عنصر میں
 ہے یہ مواد اور اس کے موضوع میں۔ اگر ہم اس نکتے پر غور کریں تو اندازہ ہوگا کہ تنقید
 کے ناقدوں نے دو دبستان فکر ہیں۔ زیادہ تر ناقدین اس نکتے پر مجتمع ہیں کہ ادب میں اسلوب،
 طرز پیش کش اور اس کے عناصر میں قدر حسن ہوتی ہے۔ اس لیے موجودہ دور کے بعض
 ناقدین نے سارے قدیم ناقدوں کو جمالیاتی تنقید کا علم ہر دور قرار دیا ہے۔
 جمالیاتی تنقید کے آثار اصداغ سخن کی روایت کے علم برداروں اور تذکرہ نگاروں
 کے علاوہ محمد حسین آزاد، اطفاف حسین حالی اور شبلی نعمانی کے ہاں بھی نظر آتے ہیں۔ ان کے
 بعد لکھنے والوں میں اگرچہ اس دبستان نقد کی مکمل پیروی نہیں ملتی لیکن اس رہنما کا اثر
 شدت کے ساتھ ملتا ہے۔

ہمیشگی تنقید:

تنقید تنقید Structural Criticism بھی کہتے ہیں۔ اس کے بارے میں فنونِ ادب
 اور اس کے ہر عنصر و جزو آتے ہیں۔ اس دبستان نقد کا ناقد سب سے پہلے فن پارے کی
 ہریت پر غور کرتا ہے، ہریت کے تجزیے سے اس کے معانی تک رسائی حاصل کرتا ہے، معانی
 کے ساتھ تنقیدی، تاریخی اور اورے محرکات پر غور کرتا ہے۔ اور وہ اس دبستان نقد کی دو
 صورتیں ملتی ہیں:

(۱) قدیم، جو عمر، ضیافتی اور لسانی دبستان نقد کی شکل میں نظر آتی ہے۔

(۲) جدید، جوار دو کے چند مشہور و ممتاز ناقدوں کی تحریروں میں نظر آتی ہے۔ جن میں ٹمس الر حمن فاروقی اور اس دور کے بعض دوسرے ناقدین شامل ہیں۔

ہمیں تنقید کے مفہوم میں، طریق اظہار (تکنیک)، اسلوب بیان، شعری زبان، زبان کی تمام آرائش، اثر انگیزی کے تمام طریقے، مواد کے تمام سانچے، حسن اور لطافت پیدا کرنے کے تمام ذریعے، مواد اور ہیئت کی ہم آہنگی، غرض تمام داخلی اور خارجی عناصر اور ان کے درمیان پائے جانے والے تمام فنی، ادبی اور جمالیاتی رشتے شامل ہیں۔ اس مفہوم کے تحت تاثر پذیری کے اولین لمحے سے فنی تخلیق کے مرحلہ آخر تک راستے کے تمام پیچ و خم مادی اور غیر مادی اسباب و علل اور داخلی و خارجی عناصر اور ان کا عمل و رد عمل، ہیئت کے عمل میں شریک ہیں۔ اور اس عمل کے نتیجے میں وجود پذیر ہیئت شعری ہیئت کہلاتی ہے۔ ایسی شعری ہیئت مواد کی خود کاری اور خود جسمانی کا مادی اور فطری نتیجہ ہوتی ہے۔ یہ خالص شعری تجزیے کا خارجی روپ ہوتی ہے، اس میں تناسب، توازن اور ہم آہنگی ہوتی ہے اور ہر طرح مکمل ہوتی ہے۔ ہیئت میں زبان، اسلوب اور تکنیک کی خصوصی اہمیت ہے۔ ہیئت کی تبدیلیوں ان تمام سطحوں پر رونما ہوتی ہیں۔ (۳۷) اس نظریہ تنقید کے تحت زبان اور زبان کی تخلیقی شکلوں (استعارہ، تشبیہ، بیکر، علامت وغیرہ) کا تجزیہ کیا جاتا ہے اور اس کے ذریعے معانی و محرکات تک رسائی حاصل کی جاتی ہے۔ اس دبستان نقد کی بہت سی ذیلی شکلیں نظر آتی ہیں۔ ہر نقاد اپنی افتاد طبع، مطبوعہ اور ادبیات کے تحت تنقید کا ایک مخصوص دائرہ متعین کر لیتا ہے، اس لیے ہمیں تنقید نگاروں کے راستے اور مسک جہاں نظر آتے ہیں۔ ہمیں تنقید کے درج ذیل اصول قابل توجہ ہیں

(۱) اس میں فن کی ساخت، اسلوب اور ٹیکنک کا تجزیہ کیا جاتا ہے۔

(۲) ہیئت اور زبان کے تجزیے کے ذریعے معانی اور محرکات تک رسائی حاصل کی جاتی ہے۔

(۳) زبان اور زبان کی شکلوں کا جائزہ لیا جاتا ہے۔

(۴) تنقیدی نقاد متن فن سے قریب تر رہتا ہے۔

(۵) ہمیں ناقد غیر ضروری خیالات اور محرکات کے اظہار سے گریز کرتا ہے۔

محمد حسن نے اگرچہ ہر کسی نقطہ نظر کے تحت ہمیں تنقید پر دکھا ہے لیکن انہوں نے

پتے کی بات کہی ہے۔ لکھتے ہیں:

”ہیت کا مفہوم محض اسلاف کی خاموشی کی شکل تک محدود نہیں رہ جاتا، بلکہ وسیع تر معنویت اختیار کرتا ہے۔ اس چاروں رخ، انحادہ کا انتخاب ہی نہیں بلکہ اس کی خاموشی کی شکل و صورت کے تمام رشتے اور روابط ہیت کے ظہور میں آجاتے ہیں۔ ایک طرف میت کے وہ رشتے ہیں جو نیاں اور تصور سے قائم رشتے ہیں، دوسری طرف وہ رشتے ہیں جو خاموشی کی شکل کے مختلف حصوں کو آپس میں مربوط کرتے ہیں۔ ان رشتوں میں ایک طرف تو انحادہ کے سابقین پیداوار کی معنویت، و تسویت کی تبدیلی کی عاقبت یہ نکلتی سوتی ہے، دوسری طرف اس کے وہ رشتے ہیں جن سے وہ میاں بانی رشتوں کی بدولت کاٹ کر سائے سے نکلتے ہیں۔ ان رشتوں کی معنویت و تسویت میں خاموشی کی شکل اختیار کرتی ہے، اور ہیت کا حقیقی اسرار اس میں ہی ہے۔“

دوسرے مفہوم و پہلو کے تحت لکھا جائے گا کہ اس کی جڑیں عبادت اور تشہید میں ہیں اور اور تک پہنچتی سوتی ہیں۔ حتیٰ اور تک کہ اس کا اسرار عبادت کے اس بنیادی واس سے جوڑا جاسکتا ہے۔ (۳۸)

یہ بات اس بات سے کہ حقیقی تقویٰ اپنی تشہید سے وسیع اور وسیع و مفہوم میں عبادت سوتی ہے۔ اس کے قیام کے لئے اس کی باقی رہتی ہے۔ عبادت تشہید تک محدود رہ جاتا اس حد تک مناسب یا غیر مناسب ہے۔

اسلوبیاتی تنقید:

سوویت جدید انسانیت کی ایک خاص بات اس کی عبادت کی ہتھکنڈ ہے۔ یہ عبادت اسلوب میں ہوتی ہے۔ اس کے اسلوب کا مناسب ہوتا ہے۔ اس کے اسلوب کا اندازہ ہتھکنڈ کا طریقہ ہے۔ اسلوبیاتی تنقید کہتے ہیں کہ اس سے ہم اسلوبیاتی تنقید کا اندازہ لگاتے ہوئے اسلوبیاتی تنقید کے اسلوب میں آتے ہیں۔ اسلوبیاتی تنقید اپنی انکسار کا تجربہ کرے

ہمیں بتاتی ہے کہ اس کی نوعیت کیا ہے؟ یا اس کے اندر کیا خصوصیات پائی جاتی ہیں؟ ادبی اظہار کے تجزیے کا یہ کام خاص سائنسی فکر بنیادوں پر کیا جاتا ہے اور اس کے اندر کافی حد تک قطعیت ہوتی ہے۔

سویاتی تنقید کی بنیاد اس تصور تنقید پر ہے کہ کسی خیال، کسی جذبے یا کسی تجربے کو پیش کرنے کا کوئی مخصوص یا متحرک انداز نہیں۔ تخلیق کار کو اس میں پوری آزادی حاصل ہونی چاہیے۔ وہ کسی بھی طریقے سے اپنے خیالات، جذبات کا اظہار کر سکتا ہے۔ اب اسویاتی تنقید کا یہ فرض ہے ہر حال ہوتا ہے کہ وہ یہ دیکھے کہ فن کار نے جو بھی انداز اختیار کیا ہے، اس میں وہ کس حد تک کامیاب ہے؟ تنقید کے اس عمل میں درج ذیل چار سطحوں میں سے کسی ایک یا ان میں سے ایک سے زائد یا بہ یک وقت سب کو سامنے رکھا جاسکتا ہے

(۱) صوتیات (۲) حسیات (۳) نحویات (۴) معنیات۔

گوپی چند نارنگ نے اس ذیل میں لکھا ہے:

اسویات محض ایک حربہ ہے کل تنقید ہرگز نہیں۔ تنقیدی عمل میں اس سے پیش سرمد و جاسکتی ہے۔ اس لیے کہ تاثیراتی اور جمالیاتی طور پر جو رے قائم کی جاتی ہے، اسویات اس کا کھرا کھوتا پرکھ کر تنقید کو ٹھوس تجزیاتی، سائنسی معروضی بنیاد عطا کر سکتی ہے۔“ (۳۹)

گوپی چند نارنگ کی رائے کی روشنی میں یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ اسویات اپنے اندر خیر رکھتی ہے لیکن نظر سے محروم ہے۔ جمالیاتی تعین قدر اسویاتی تنقید کا کام نہیں بل کہ یہ کام ادبی تنقید کا ہے۔ اسویاتی تنقید ادبی تنقید کا محض ایک حربہ ہے۔ اور کسی فن پارے کے امتیازی نقوش کا تعین کرنے کے ساتھ ہی اسویاتی تنقید کا کام ختم ہو جاتا ہے اور ہمیں سے ادبی تنقید یا جمالیات کا کام شروع ہوتا ہے۔ اردو میں اسویاتی تنقید نگار کی حیثیت سے مسعود حسین اور گوپی چند نارنگ کو خاص شہرت حاصل ہے۔

تاثراتی تنقید:

تاثراتی تنقید کو امریکہ میں اسپنگارن نے نئی تنقید (New Criticism) کہا ہے اور بعض لوگوں نے اسے تخلیقی تنقید (Creative Criticism) کا نام دیا ہے۔ (۴۰) اس دہستان نقد کی

بنیاد تاثرات کی باز آفرینی پر ہے۔ یعنی کسی فن پارے کو پڑھ کر قاری یا ناقد کے ذہن پر جو اثر مرتب ہوتا ہے۔ اس کو صفحہ قرطاس پر امار دینے کا نام تاثراتی تنقید ہے۔ ظاہر ہے کہ فن ایک چیز ہے اور فن کا تاثر دوسری چیز ہے۔ یہ خاص وجدانی، ذاتی و مضموعی (Subjective) انداز فکر و فن ہے۔ اردو میں حان کے بعد اس دبستان فکر کا دور دورہ نظر آتا ہے اور آج تک تنقید کے نام سے تاثرات کا نگار خانہ سجایا جاتا ہے۔

تشریحی تنقید :

تشریحی تنقید کا سبب بنیاد فن کی تشریح اور توضیح پر ہے۔ یعنی فن کے مطالعے کے بعد اس کے مبہم یا قابل مضاحت حصوں کی تشریح کر دی جاتی ہے، غلط ہے کہ یہ تشریح شارح کے مزاج و میدان اور مبلغِ علم کی بھی آمینہ و ارموتی ہے اور رجحانات کی بھی۔ اس لیے یہ شاعروں کی شرح نگاری میں تو کام آسکتی ہے لیکن تنقید کے میدان میں بے کار ہے۔ اردو میں ڈاکٹر یوسف حسین خان، پروفیسر یوسف سلیم چشتی، پروفیسر شمس الرحمن فاروقی اور دوسرے کئی بہترین نقاد اسی زمرے میں آتے ہیں۔

اُردو تنقید کی روایت

اُردو تنقید کی تاریخ اتنی ہی پرانی ہے، جتنی کہ خود اُردو زبان کی ہے۔ کسی کا یہ کہنا کہ اُردو تنقید کا وجود محض فرضی ہے یا یہ کہ اقلیدس کا نقطہ اور معشوق کی موہوم سی کمر ہے (۴۱) محض ایک تفتن ہے، واقعیت سے اسے دور پرے کا بھی واسطہ نہیں ہے۔ امیر خسروؒ سے مرزا اسد اللہ خاں غالب تک اُردو زبان واسلوب میں جن اہم تحریکوں کی کارفرمائی نظر آتی ہے، اُن کو درج ذیل ادبی ناموں سے یاد کیا جاتا ہے:

- | | | | |
|-----|---------------------|-----|---------------------|
| (۱) | ریختہ گوئی کی تحریک | (۲) | ایہام گوئی کی تحریک |
| (۳) | اصلاح زبان کی تحریک | (۴) | اصلاح سخن کی تحریک |

پہلی تحریک ریختہ گوئی کی تحریک ہے، اس تحریک کے پروان چڑھانے والوں میں اہم نام امیر خسروؒ کا ہے۔ اس کو فارسی زبان و ادب کی لطافت کے خلاف مقامی بولیوں کا ردِ عمل بھی کہا جاسکتا ہے اور دو قوموں کے میل جول کا نتیجہ بھی۔ اہم بات یہ ہے کہ ریختہ اُردو کا ایک ابتدائی نام ہے، اس نئی، بلواں اور رابطے کی عوامی زبان کی شاعری کو بھی ریختہ کہا گیا۔ اس دور میں اُردو شاعروں کے اجتماعات کو مانتہ اور فارسی شاعروں کے اجتماعات کو مشعرہ کہا گیا۔ بعد کے دور میں مشعرے اور مراختے کے لیے یکساں اصطلاح مشاعرہ استعمال کی گئی۔ اس طرح ریختہ گوئی اُردو شاعری کی سب سے پہلی تحریک ہے، جس نے مقامی بولیوں کے شاعروں کو اپنی مادری زبان میں اپنے لطیف جذبات کے اظہار کا موقع فراہم کیا۔

دوسری تحریک ایہام گوئی کی تحریک ہے۔ ایہام ایک صنعت ہے۔ اس کا مفہوم یہ ہے کہ ایک لفظ ذو معنی انداز میں اس طرح برتا جائے کہ شاعر کا مقصد معنی دور ہو اور سننے والے معنی قریب مراد لیتے ہوں۔ اس انداز سخن سرائی میں فارسی، اصنافِ اسباب، ذخیرہ الفاظ اور روایات کا غالبہ بڑھا اور مقامی اثرات پر کاری ضرب لگی۔ یہ تحریک چوں کہ پہلی تحریک سے

محصّل ہے بل کہ اس کے چند برس بعد ہی وجود پزیر ہوئی ہے۔ اس لیے اس کو ریختہ گوئی کی تحریک کا رد عمل بھی قرار دیا جاسکتا ہے۔ ریختہ گوئی کے اثرات یوں تو اس دور کے آتش شعلوں پر ہیں، شاد آبرو شاد تر ماقی اور اس دور کے دوسرے شاعروں کے کلام کا متاثرہ خاصہ رہتا ہے کہ یہ شعر ایہم گوئی کی تحریک کی زد پر تھے۔ شاد آبرو کے ایک شاگرد شاد حاتم نے تو یہ دیوان مرتب کرتے وقت یہ اشعار کو خاص طور پر خارج کیا تھا، جن پر ایہم گوئی کا اثر تھا۔ ان کا مختصراً مجموعہ کا مہدیون زادہ اس بات سے تبوت میں پیش کیا جاسکتا ہے۔

تیسری تحریک صدت زبان کی تحریک ہے۔ ریختہ گوئی کی تحریک سے فارسی لطیفیات و روایات کے خلاف اپنا پرچم ہرایا تھا، ایہم گوئی سے فارسی روایات و لطیفیات کو حوالی طور پر اپنا کر آگے بڑھایا۔ ان دونوں تحریکوں کے عمل اور رد عمل کے اور نفاذ و تقابلاً کا اہر لکھا گیا تھا۔ اس لیے اس کی اصداغ کی غرض سے غالب آرزو اور دور کے شعراء کی ردلی میں اصداغ زبان کی تحریک شامل ہوئی۔ اس تحریک کو پہلی دونوں تحریکوں کا رد عمل قرار دیا جاسکتا ہے۔ اس دور میں اردو میں کئی نادر، مستند فاضل ترتیب دی گئیں، جس میں عہد اوقات بانسوی کی غرائب المعانی بھی شامل ہے۔ اس کی غصیوں کی اصداغ و تنقید سے یہ خواجہ آرزو نے ایک فاضل ترتیب دی۔ اصداغ زبان کی تحریک کا خاص مضمون ریختہ کے تناظر میں آتش، قوس اور دور سے فی وسانی میوب کو اور کرنا تھا۔ چنانچہ بڑی حد تک اس تحریک سے اپنے نصب العین کو انجام تک پہنچایا۔

اصداغ زبان سے تانہ بہ تانہ اب کی ایک اور تحریک شروع ہوئی تھی، جسے ہم اصداغ سخن کی تحریک کہتے ہیں۔ اصداغ سخن کی تحریک اپنے اندر اس حد تک غائب تحریکوں کا امتزاج رکھتی تھی، اس تحریک سے مبتدیان شعر کوئے بال و پرے، اعلیٰ میں شاعری کا دل مان ہوا اور ریختہ لایب زبان سے آگے۔ جسے ہر تہذیب کی زبان بھی بن گیا۔ اس کا تانہ بہ تانہ قلم سے پاس تانہ تسلیم کا نظیہ تھا، یہاں تانہ آبرو کے شاگرد شاد حاتم اور تانہ تانہ اپنے شاگردوں سے ساتھ جوہر فوز ہوتے تھے اور وہاں سانی فنی اور علمی نکات پر غور آتے تھے۔ اس پر غور ہوتا تھا اور شاد حاتم اپنے شاگردوں کے کلام پر صدق بھی دیتے تھے۔ شاد حاتم کے شاگردوں میں میر تقی میر اور مرزا محمد رفیع سودا کا خاص طور پر دیا جاسکتا ہے۔ سودا کے شاگردوں میں شاد نصیر شاد، نصیر کے شاگردوں میں شیخ محمد ابراہیم اوقی اور اوقی کے

شاگردوں میں جہاں استاد فصیح الملک مرزا داغ دہلوی کا نام سر فہرست ہے۔ اس طرح، بستان دہلی پر اصداغ خن کی تحریک اور اصداغ زبان کی تحریک کا گہرا اثر ہے۔

اس بنیادی اور فطری شعور نقد کے علاوہ تنقیدی شعور کا بڑا توانا وجود شعر و سخن کی محفلوں (مشاعروں) اور تذکروں میں بھی ملتا ہے، مشاعروں کی مقبولیت اردو کے عہد اوّل سے چلی آرہی ہے۔ مشاعروں میں ہر معیار اور ہر سطح کے لوگ شریک ہوتے رہے ہیں۔ شاعر بھی اور غیر شاعر بھی، اہل علم و سخن فہم بھی اور ناخواندہ اور سخن ناشناس بھی اور شاعروں میں بھی ہر معیار اور ہر قبیل کے شاعر شریک محفل ہوتے رہے، مہندی و نوآموز اور کہنہ مشق و بزرگ سب اس تہذیب ایک محفل میں اوش بدوش بیٹھتے رہے۔ ہر رنگ، ہر صنف، ہر معیار کا کلام ان محفلوں میں پیش کیا جاتا رہا ہے۔ اس تہذیب مختلف انداز سے اپنے کمال فن کا مظاہرہ کرتے تھے۔ کبھی صنایع و بدیع کے استعمال کے ذریعے تو کبھی فنی و عروضی نکتہ آفرینیوں کے ذریعے اور کبھی شعر کی انفرادیت کے حوالے سے۔ اہل ذوق ہر معین ہر شاعر کو اس کے کلام اور شاعرانہ مقام اور مرتبے کے مطابق داد و تحسین سے نوازتے تھے۔ چھ شعر پر کھل کر داد دیتے تھے، اس کے فنی و لسانی محاسن کو بھی سراہتے تھے اور بُرے شعر پر خاموش رہتے تھے۔ کبھی کبھی اس کے فنی، لسانی، محاوراتی، اور دوسرے معائب و ارقام کی نشان دہی بھی سر محفل کر دیتے تھے۔ مختصر یہ کہ اس زمانے میں مشاعرے ایسی انجمنوں کی حیثیت رکھتے تھے، جہاں غیر شعوری طور پر ذہنوں میں تنقید کے اصول و مہارت مرتب و مدون ہوتے رہے۔ ان انجمنوں اور محفلوں سے شعر و ادب کا ذوق نکھرتا اور پروان چڑھتا تھا۔ مہندی و نوآموز شاعروں کی تربیت ہوتی تھی۔ انہیں اپنے ذوق فن کو سنوارنے اور بھرنے کا سنہری موقع میسر آتا تھا اور ان کی حوصلہ افزائی بھی ہوتی تھی۔ اسی طرح نئے اور پرانے ہر معین کو بھی ان انجمنوں سے کچھ مل کہ بہت کچھ سیکھنے اور حاصل کرے کے موقع میسر تھے تاکہ وہ آگے چل کر شعر و ادب کی پرکھ کا حق ادا کر سکیں۔

مشاعروں اور شعری وادبی محفلوں کے علاوہ اردو تنقید کے ابتدائی نقوش ان دیباچوں اور مقدموں میں ملتے ہیں جو شاعری کے بالکل ابتدائی دور میں شعرا نے اپنے شعری گل دستوں میں تحریر کیے ہیں۔ ان دیباچوں اور مقدموں میں شاعروں نے اپنے کام کی ماہیت اور نوعیت کے متعلق بیخ بشار کیے ہیں۔ مثلاً مدوحہ جی نے اپنی مثنوی ”قطب مشتری“ میں فن شعر پر کافی تفصیل سے روشنی ڈالی ہے۔ دلی دکنی کے اشعار میں بھی شعری کیفیات پر

تبصرے ہیں اور میر تقی میر نے بھی اپنی شاعری کے منبع و مصدر اور انداز و اسلوب پر روشنی ڈالی ہے۔ اسی طرح شعر کی غزلوں کے مقطعوں میں بھی تنقید کی عناصر ملتے ہیں۔ خصوصاً وہ مقطوعے جو کسی کے اعتراف میں کہے گئے ہیں یا کسی معاصر سے چشمک کے نتیجے میں۔ مثلاً

مرزا محمد رفیع سودا نے میاں شرف الدین مضمون کے بارے میں اپنی ایک غزل کے مقطوعے میں اپنا تاثر یوں ظاہر کیا ہے:

بنائیں اٹھ گئیں یارو، غزل کے خوب کہنے کی
 گیا مضمون دنیا سے، رہا سودا سو مستانہ
 حلیم مومن خاں مومن دہلوی ایک راجہ العقیدہ شاعر تھے۔ ان کے معاصر آرزو
 مذہبی معاملات میں ان کے پیانے پر پورے نہیں اترتے تھے۔ وہ ان کے نزدیک رسوم و
 بدعات میں مبتلا تھے۔ اس پس منظر میں انھوں نے اپنی ایک غزل میں یہ مقطع کہا
 — نام آرزو کا قول کونکال نہیں
 مومن نہیں جو ربط رکھیں بدعتی سے ہم
 غالب نے میر کی شاعری پر یوں تبصرہ کیا ہے

غالب اپنا یہ عقیدہ ہے کہ قول راجہ
 آپ بے بہرہ ہے جو معتقد میر نہیں
 مرزا بیدل کے بارے میں یوں اظہار کیا ہے

رنگ بیدل میں ریختہ کہنا
 اسد اللہ خاں قیامت ہے

شیخ محمد ابراہیم ذوق پر تنقید کا یہ انداز اختیار کیا ہے

ہوا ہے شہد کا مصاحب، پھرے ہے اتراتا

دگر نہ شہر میں غالب کی آبرو کیا ہے

یہاں یہ سب چیزیں محض نقوش تنقید یا آثار تنقید ہیں۔ انھیں مستقل تنقید کی حیثیت نہیں
 دی جاسکتی۔

تذکروں میں تنقید کی روایت

اردو تنقید کے وجود و ارتقا پر گفتگو کرتے وقت تذکروں کو نہیں نظر انداز کیا جاسکتا۔ تذکرے ہماری اردو تنقید کے ابتدائی آثار ہیں۔ انھیں سے ادبی تنقید کے ایسے قیمتی و اہم فراہم ہوا ہے۔ یہاں یہ بات زیر بحث نہیں ہے کہ اس نواز سے کا کیا معیار ہا ہے؟ اردو شاعری کے دور اولیس کے شعرا تک ہمارے عہد کے ناقدین تذکروں کے ہی ذریعے پہنچ سکے ہیں۔ اس لیے یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ تذکروں کو اردو تنقید سے خارج نہیں کیا جاسکتا یا دوسرے لفظوں میں یہ کہ تذکروں سے بے نیاز ہو کر تنقید ایک قدم آگے نہیں بڑھ سکتی۔

جب ہم تذکروں میں پائی جانے والی تنقید یا تنقیدی عناصر کی بات کرتے ہیں تو اس سے مراد وہ مجموعی تاثر ہوتا ہے، جو ہم تذکروں کے مطالعے سے اخذ کرتے ہیں۔ گویا ہم اس طرح جز کی مدد سے کل تک پہنچنے کی کوشش کرتے ہیں، ورنہ ظاہر ہے کہ تذکرے موجودہ عہد کے اعتبار سے شعرا کے بہترین کارناموں کو نہیں پیش کرتے اور اس سے شاعر کی فنی دسترس اور تخلیقی حسیت کی نمایندگی نہیں ہوتی۔ اس صورت میں ہم تذکرہ نگاروں کی رائے کو کسی شاعر سے متعلق تجزیاتی رائے نہیں کہہ سکتے۔ تاہم تذکرے، قدیم شعرا کے مطالعے اور ان کے ذاتی حالات و عصری ماحول کی بازیافت میں بہت مدد و معاون ثابت ہوتے ہیں۔ تذکروں کے مطالعے سے بس اتنی ہی توقع باندھی جاسکتی ہے۔

تذکروں کی رائے زنی کو شخصی تنقید تو مانا جاسکتا ہے اور اس میں ذاتی رجحانات کی خواہش، بھی محسوس کی جاسکتی ہے۔ لیکن اس کا تعلق بنیادی طور پر اس ذہنی معاشرت اور ان معیاروں سے ہے، جنہیں نیم روایتی اور نیم درایتی طور پر اس عہد کے لوگوں نے اختیار کیا تھا۔

اس بات کو یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ شعر کے بلند و پست ہونے کا انحصار اس کے خارجی حسن و آرائش پر ہے۔ نہ کہ معانی یا موضوع کی متانت و طرفگی پر۔ فن کے اسی تصور پر عربی تذکروں کی بنیاد استوار ہوئی اور یہی تصور فن فارسی تذکروں کے وسیلے سے اردو تذکرہ نویس میں آیا۔ اسی تصور فن یا نظریہ ادب کو اردو تنقید کا نقطہ آغاز بھی کہا جاسکتا ہے۔

چوں کہ اردو ادب (خصوصاً شاعری) نے جس ماحول میں آنکھیں کھولیں وہ خاص فارسی ماحول تھا۔ فارسی اس کی نہایت ترقی یافتہ اور مقبول زبان تھی، اس وجہ سے بتدریج اردو میں شعر کہنے والے فارسی ادب سے، وہ فارسی اسی طرح بے تکلف لکھتے اور بولتے تھے، جس طرح آن ہم رو لکھتے اور بولتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اس زمانے میں جتنے بھی تذکرے لکھے گئے، وہ فارسی ہی میں لکھے گئے۔ اردو میں تذکرہ نگاری کا سلسلہ اگرچہ اٹھارویں صدی کے وسط سے شروع ہوا ہے، تاہم صدی کے نصف اول تک بس معدودے چند تذکرے ملتے ہیں۔ یہ نامہ ”نگار“ کراچی کے اپنے ’تذکرہ نمبر‘ میں میر تقی میر کے فارسی تذکرے ”نکات الشعر“ (۱۷۵۲ء) سے لے کر مولانا آزاد کے تذکرے ”آب حیات“ (۱۸۸۰ء) تک چون تذکروں کی فہرست دی ہے (۳۳)۔

اردو شعرا کے تذکرے اگرچہ جدید اصولوں کے مطابق نہیں لکھے گئے ہیں تاہم ضمنی طور پر ان میں بہت سی کام کی باتیں مل جاتی ہیں، جو ایک محقق و ادیب کی نگاہ میں جوہر ریزوں سے کم نہیں۔ ان کی روشنی میں ہم تذکرہ نویسوں کے تنقیدی نظریات اور اصولوں کی فہرست بھی مرتب کر سکتے ہیں اور ہم اس بات کا بھی اندازہ لگا سکتے ہیں کہ شعر و فن سے متعلق تذکرہ نویس کا کیا نقطہ نظر رہا ہے۔ مثال کے طور پر ہم میر تقی میر کے نکات الشعر کا ذکر کریں گے۔ میر کا تذکرہ پڑھنے سے پتا چلتا ہے کہ وہ شاعری کے لیے سیکھ مندی کو ناگزیر قرار دیتے ہیں اور یہ وہ چیز ہے جو زبان و بیان کی جملہ نزاکتوں تک رسائی کے بغیر نہیں حاصل ہو سکتی۔ میر فارسی کی شستہ و شگفتہ تراکیب، زبان و بیان کی سادگی، بندش کی چستی اور فصاحت و بلاغت کی روایت کی کامل پس داری کو چھی اور معیاری شاعری کے لیے لازمی قرار دیتے ہیں۔ روزمرہ اور محاورات کی صحت کا التزام بھی ان کی نظر میں شاعری کے لیے ناگزیر ہے اور ان سب کے ساتھ ساتھ مضامین و معانی کی ندرت و شگفتگی بھی ان کے نزدیک غیر معمولی اہمیت رکھتی ہے اور شعر و فن سے متعلق ان کا یہ نقطہ نظر سامنے آتا ہے کہ اسے واردات عشق کی کیفیات

زندگی کا بھی ترجمان ہونا چاہیے۔ یا شیخ خدیمہمدنی مصحفی سروہمی کو سمجھے، مصحفی کے تذکروں کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ ودشاعری نے یہ معزونی طبع کو نائزیر قرار دیتے ہیں، ان کے نزدیک شاعری کسی چیز نہیں۔ جسے سعی، کوشش سے حاصل کیا جائے۔ بل کہ یہ ایک وہی شے ہے، جو طبیعتی مناسبت اور فطری رجحان کے نتیجے میں وجود پزیر ہوتی ہے اور یہ شے جسے ہم طبعی، حیا یا فطری مناسبت کہتے ہیں، ساتھ دیگر رنگا رنگی تعلقات اور تربیتوں سے پروان چڑھتی ہے۔ مصحفی کے نزدیک جس دنوں والے تذکرہ صبریت و تربیت میسر نہیں آتی یا جن کا کام سائنس کی نوک قدم کی صدا سے محروم رہتا ہے، ان دنوں ان دنوں سے ناہید رہتے ہیں اور وہ شاعری کا حق نہیں ادا کرتے۔ مصحفی سروہمی کے ایک شاعری صرف دنیاں آری کا نام نہیں ہے، وہ صوفیوں سحر پر اس تصور فنی کے قائل ہیں جسے مانا اور ان کے شعروں سے پروان چڑھایا تھا۔ وہ شعر و شاعری کے لیے فصاحت و بلاغت بندش کو لازمی تصور کرتے ہیں۔

بعض ناقدین یہ کہہ کر تذکروں کی اہمیت اور قدر و قیمت و مہارت کو کشت کرتے ہیں کہ ”تذکروں میں جو تنقید ملتی ہے، وہ سطحی ہے، اس لیے اس کا تعلق مان، دورہ اور غرض سے ہے، اور یہ کہ تذکرہ نویس تنقید کی مہارت، اس کے مقصد و مہارت سے صحیح اسلوب سے واقفیت نہیں رکھتے“ (۴۴) ہمارے رائے یہ بات عدس و عفاف سے آتی ہوئی ہے۔ یہ بات اپنی جگہ درست ہے کہ تذکرہ نگاروں نے تنقید کی مہارت اس کے مقصد و جائز نہیں یا ہے، اس لیے کہ یہ ان کا میدان نہیں تھا، لیکن انھوں نے شعور و ہوش میں کی ہیں، وہ ان کی بہترین تنقیدی بصیرت کی نشان دہی کرتی ہیں۔ یہ قول عبارت پر بیان نہ ہاں تنقید ہے لیکن اجمال کے ساتھ، معیار میں لیکن اتنی کمال سے معیاروں سے منتخب ہیں۔“ (۴۵) ہمارے تذکروں میں صرف تنقید کی روایات اور شعور کی روایات رہنی چاہیے نہ کہ تنقید کے کامل نمونوں کی۔

خاصہ گفتگو کے طور پر یہ بات ہی چاہتی ہے کہ تذکرہ نگار کے اپنی مہارت سے امین فنی شعور کے نقیب، علمی ذوق کے محافظ اور مجلسی زندگی و معاشرتی آداب کے آمینہ دار ہیں۔

تذکروں پر اعتراضات کا جائزہ لینے کے بعد ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ تذکروں میں

شعر اسے حالات اور سیرت کے بیان میں تو بے شبہ کہیں کہیں ذاتی بغض و عناد اور عصبیت کی کار فرمائی پائی جاتی ہے۔ لیکن شعرا کے کلام پر اسے زنی کے معاملے میں یہ بات کامل وثوق کے ساتھ کہی جاسکتی ہے کہ ان میں عام طور پر منصفانہ اور سچی رائے زنی کی گئی ہے۔ میر تقی میر نے اپنے تذکرے ”نکات شعر“ میں انعام مند خاں یقین کی شرافت، بزرگی اور نیکی کا اعتراف کیا ہے۔ ان کی سیرت کی تعریف کی ہے لیکن کلام کے سلسلے میں دو ٹوک انداز میں کہہ دیا کہ ”اقتد شعر انہی مطلق نہ ارد۔“ حکیم قدرت اللہ قاسم اپنے تذکرے ”مجموعہ نفز“ میں میر سے ان کی تند مزاجی اور تلخ کلامی کی وجہ سے کافی مالاں و برہم نظر آتے ہیں۔ ان کا برہم ہوں ہول کر بیان کرتے ہیں۔ لیکن جب ان کے کلام کی بات آتی ہے تو فرماتے ہیں ”بہر حال انہیں ہادرزشتہ گویم و حق نہ می پوشم مرتزہ دریائے است بے کرب و میر نہرے ست عظیم اشیاں۔“ شیخ غلام محمد انصاری مصحفی امر و ہوی اور ان شاء اللہ انشا کے مابین جو ادبی معرکے ہوئے اور نوک جھونک چلتی تھی، اس سے ادب کی پوری تاریخ واقف ہے لیکن مصحفی نے اپنے تذکرے میں انشا کی خوبیوں کو بالکل نہیں چھپایا۔ اسی طرح صاحب نفز حکیم قدرت اللہ قاسم بھی انشا سے خوش نہیں تھے لیکن انہوں نے بھی انشا کے محسن گنوانے کے معاملے میں قطعی بخل سے کام نہیں لیا۔

تذکرے عموماً تین اجزاء پر مشتمل ہوتے ہیں:

(۱) شاعر کی سیرت، اس کے مختصر حالات زندگی اور اس کی شخصیت کی طرف حریف اشارے۔

(۲) شاعر کے کلام پر اسے زنی اور اس کے کلام کی ادبی و فنی درجہ بندی۔

(۳) تذکرہ نگار کے مذاق و مزاج کے مطابق شاعر کے اچھے اور عمدہ اشعار کا انتخاب۔

تذکرہ نگار کے مطالعے سے جو باتیں دست یاب ہوتی ہیں، وہ اس طرح ہیں: شاعر کہاں پیدا ہوا، کس خاندان سے تعلق رکھتا ہے، اس نے کس پس منظر میں شاعری کی اور کس استاد فن سے استفادہ کیا یا کس کے سامنے زانو تلمذ تہ کیا، وہ کس صنف میں شعر گوئی کرتا ہے، اس کے کلام میں سوز و درد مندی کس حد تک ہے، زبان و بیان کی صفائی کے معاملے میں اس کا یہ رویہ ہے، صاحب دیوان ہے کہ نہیں، کون کون شعر اس کے مد مقابل رہے ہیں اور خود اس کے شاگردوں کی تعداد کیا ہے؟

تذکروں کی تنقید میں اصدتِ زبان، سخن کو خامیّت حاصل ہے۔ تذکرہ نگاروں
 سے شعر کے حالاتِ زندگی بیان کرنے کے بعد، اس کے گد م پر را میں آئی ہیں۔ اس کے بعد
 کا م کا دھند پیش کیا ہے، جو تذکرہ نگار کو زیادہ پسند رہا ہے، آپ این صورت شعرا میں زبان،
 بیاں، محاورہ اور عروض کے اعتبار سے ترمیمات بھی کی ہیں۔ اس دہل میں شاعر دیا غیر تذکرہ نگار کا
 کوئی امتیاز نہیں رکھا ہے:
 شاہ ابجد کا شعر ہے:

نہیں تارے بھرے ہیں شک کے نقا

اس قدر نعتِ فلک ہے غلط

اس پر میر نے اپنے تذکرے نکاتِ شعرا میں اصدتِ بیاں ہے "اس قدر
 بجا۔ "اس قدر" بردیا ہے "ار مٹا ہے۔ "اگر بجا اس قدر" اس قدر "مٹی بنت ہیں "تم
 آسمان می رسد"

یک رنگ کے شعر:

سج کہے جو کوئی سوارا جائے

راستی ہے گی دار کی صورت

— بارے میں میر لکھتے ہیں کہ "باعتبارِ فقیہ بجا "سج" "حرف حق اور مت" تباہ کا یک
 شعر میں طرح ہے

کس طرح کوہ کن پہ گزریں گی

بھر کی یہ پہاڑی راتیں

میر نے اسے یوں کر دیا:

بھر شیریں میں کیسے کاٹے گا

کوہ کن یہ پہاڑی راتیں

سجاد کے شعر

تجھے غیر سے صحبت اب آئی

ایسی دوستی ہم سے دشمنی

— بارے میں میر حسن، عدلیں کہتے ہیں غلط "ایسی دوستی زبان قدیم است"

کام عاشقوں کا کچھ تجھے منظور ہی نہیں
کہنے کو ہے یہ بات کہ مقدور ہی نہیں

میر حسن دہلوی فرماتے ہیں کہ ”اغلب کہ اس شعر بے اصداغ باشد، چرا کہ از تمدن
عین ماموزوں می شود، و دریں جا عین می افتد، عین خطاست دردست فقیر چنان بہتری شود“
اسی طرح معین کا ایک شعر ہے:

خوش ہم عریانی سے اپنی ہیں برنگ بوے گل
نکلے جاتے ہیں ٹھہرتے نہیں پوشاک میں ہم

میر حسن دہلوی فرماتے ہیں۔ ”خوش ہم عریانی ماموزوں است، چرا کہ میم بار اچنان
چسپیدہ است کہ عین چوں چشم غزالاں از میاں رم کردہ است ویں سخت عیب است۔“
چوں کہ تذکرہ نویسی بنیادی طور پر اچھے اور پسندیدہ اشعار کی فراہمی کے لیے کی جاتی
رہی ہے، اس لیے ہم تذکروں کو مختلف شعراے قدیم سے بھی وابستہ کر سکتے ہیں۔ لیکن اس
صورت میں یہ بھی ضروری نہیں ہے کہ کسی شاعر کے تمام شعریک چاہو جائیں، کبھی کبھی
محض ایک شعر پر اکتفا کیا گیا ہے اور کبھی صرف شاعر کا نام، تخلص، شاگرد یا پتایتانے پر۔

تذکروں میں جو تنقید ملتی ہے وہ محض شاعری کی حد تک محدود ہے، نثر اور نثر
نگاروں کے سلسلے میں بس ایک آدھ ہی کوشش ملتی ہے۔ ڈاکٹر تنویر احمد علوی نے لکھا ہے۔

”خواجہ عبدالرؤف عشرت نھنوی کے تذکرے ”آب حیا“ کے علاوہ اردو میں
اہم نثر نگاروں کا کسی زمانے میں بھی کوئی باقاعدہ تذکرہ نہیں ملتا، کہیں کہیں
ہم شعرا کے ترجمے کے اجمال میں ان کی کسی شری تصنیف کا حوالہ ضرور دیکھتے
ہیں۔ لیکن شری اقتباس نہیں۔ الا ماشاء اللہ (۴۶)

س کی وجہ تنویر احمد علوی کے خیال میں یہ ہو سکتی ہے

”فورٹ ولیم کالج سے پہلے اردو میں نثر نگاری کی روایت بہت کم زور تھی
لیکن فورٹ ولیم کالج کے بعد بھی ہمارے اہل قلم اسے کم زور ہی تصور کرتے
رہے۔ (۴۷)

مولانا محمد حسین آزاد نے بھی اپنے تذکرے ”آب حیات“ میں نثر نگاری کی طرف توجہ نہیں

کی۔ مولانا تہلی نعمانی نے ایک سے زائد جلدوں میں شعر الجعم لکھی، انھوں نے بھی فارسی سے نگاروں کو قابل اعتناء نہ سمجھا۔ حالانکہ وہ خود شاعر بھی تھے اور ایک بڑے ادیب و شاعر نگار بھی۔ حد تو یہ ہے کہ شعر الجعم کے مقابلے میں عبد السلام ندوی نے "شعر ہند" لکھی، انھوں نے بھی اس گوشے کو نظر انداز کر دیا۔

بہ قول حلیف نقوی باعموم تذکرے کردہ ہندیوں سے نتیجے میں وجوہ میں آتے ہیں۔ اُن کے اپنے تلامذہ کی کثرت تعداد کھانے سے یہ تذکرہ لکھتے ہوئے کسی نے اپنے تلامذہ میں ان کے نام نمایاں اور ممتاز کرنے کے لیے۔ (۴۸) فارسی میں مرزا خیر میمن سے خاص شاعر، موبہن ال انیس نے "انیس الاحبا" کے نام سے ایک تذکرہ لکھا ہے، جس میں انھوں نے یمن کے تلامذہ کے حالات لکھے ہیں اور ان کے اوصاف سنوائے ہیں۔ چنانچہ تلامذہ ہمدانی مصطفیٰ احمد ہوی کا تذکرہ "ریاض الفی" ہے خطہ اس قبیل سے تعلق نہیں رکھتا ہے۔ حیثیت مجموعی اسے اس زمرے سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ اس لیے کہ اس میں مصطفیٰ کے تلامذہ کے علاوہ دوسرے شاعروں کے نام تو ملتے ہیں لیکن بس براۓ نام۔ کچھ تذکرے دوستوں و اقارب کی فرمائش پر لکھے گئے ہیں۔ مثلاً "تذکرہ ہندی" کے ایوانے میں مصطفیٰ کے یہ الفاظ بھی ملتے ہیں:

ایں نتیجہ ہے تکلیف میر مستحسن خلیق قدم دریں باہر پر خوارداشت (۴۹)

اسی طرح خوب چند انکا اپنے تذکرے "عبر الشعر" کے بارے میں لکھتے ہیں کہ یہ تذکرہ انھوں نے اپنے استاد شاد نصیر دہلوی کے ایما پر تحریر فرمایا تھا (۵۰) "لکھنؤ بابر خوار" اور "لکھنؤ سند" بھی فرما دیتی تذکرہ کے زمرے سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ بعض تذکرے ماطین و مرے اور ہاروں سے وابستہ شاعروں اور ادیبوں نے محض ماطین و مرے خوش فہم و خوش فہم سے "تذکرہ" لکھے ہیں۔ حلیف نقوی، امیر یمنی کے تذکرے "انتخاب یا کار" و "ہی ان مرے" میں شامل کرتے ہیں۔ (۵۱) یمن یہ بات بھی اپنی جگہ قابل ذکر ہے کہ ان کے تذکرے سب حال و درپسندیدہ اشعار کے باقاعدہ انتخاب سے نتیجے میں بھی ماطر و مرے ہیں۔ تذکرہ کی تنقید میں یہ ست نگاری اور انتہائی اشاروں کے علاوہ انتخاب کا موصوفہ خاص سمیت حاصل ہے۔ تذکرہ میں تنقید موجود ہے یمن تذکرہ نویسوں نے اس ذیل میں کچھ اس درجہ بیچارہ اختصار سے کام لیا ہے کہ پڑھنے والے اسے نر جاتا ہے اور اسے تک نہیں

ہو تاکہ تذکرہ نگار نے کہاں اور کس طرح تنقید کا فریضہ ادا کیا ہے۔ اس اختصار و ایجاز نے عہد حاضر کے بہت سے ناقدوں کو اس غلط فہمی میں مبتلا کر دیا کہ تذکروں میں تنقید کا وجود معدوم ہے۔

اگرچہ تذکرے مخصوص مقصد کے پیش نظر لکھے جاتے رہے ہیں، جن میں شاعروں کے مختصر حالات و سوانح، کلام پر واجبی رائے اور انتخاب اشعار ہوتا تھا، تاہم ان میں چند بڑی اہم خصوصیات ملتی ہیں۔ مثال کے طور پر میر تقی میر کا تذکرہ ”نکات الشعراء“ جامعیت کلام اور دو ٹوک تنقید کی وجہ سے شہرت رکھتا ہے تو گلزار ابراہیم اور گلشن ہند مغربی شعرا کے تعارف اور تاریخی معومات کی وجہ سے مشہور ہیں اور مجموعہ نغز، عیار الشعراء، تذکرہ شعراے اردو اور گلشن بے خار پنی بے لگ تنقیدی رایوں کی وجہ سے اہل علم کے نزدیک پسندیدہ ہیں۔ اس صورت حال کے پیش نظر تذکروں کو درج ذیل اقسام میں منقسم کیا گیا ہے

(۱) وہ تذکرے جن میں صرف اونچے درجے کے شعرا کے حالات و کوائف درج کیے گئے ہیں اور ضمنی طور پر کچھ حصہ کلام بھی شامل کر دیا گیا ہے۔

(۲) وہ تذکرے جن میں تذکرہ نگار نے جامعیت کے ساتھ تمام قابل ذکر شعرا کو جگہ دی ہے۔

(۳) وہ تذکرے جن کا مقصد شعرا کا اچھا اور معیاری کلام پیش کرنا ہے اور حالات و کوائف کی طرف توجہ ضروری نہیں سمجھی گئی۔

(۴) وہ تذکرے جن میں عہد بہ عہد اردو شاعروں کو شامل کیا گیا ہے تاکہ قاری کے سامنے شاعری کا ارتقا آسکے۔

(۵) وہ تذکرے جو شاعری کے مخصوص عہد سے تعلق رکھتے ہیں۔

(۶) وہ تذکرے جو کسی وطنی یا ادبی گروہ کے نمائندہ ہیں۔

(۷) وہ تذکرے جو محض صحتِ سخن، زبان یا تنقید فن کے لکھے گئے ہیں۔

تذکرے پر کسی قدر تفصیلی گفتگو کے بعد مناسب معلوم ہوتا ہے کہ مختلف عہد تذکروں کا ایک ہلکا سا جائزہ لے لیا جائے، تاکہ قاری کو تذکروں اور ان میں پائی جانے والی تنقید کو سمجھنے میں آسانی ہو۔

نڈھی اور بھری عقیدت جو قدیم تہذیب کا ایک جز ہے اور جو، شریعت میں اپنے مدوح کے معائب و نقائص قلم بند کرنے سے روکتی ہے، ”نکات الشعر“ میں یکسر مفقود ہے۔ جو راس بھی ظاہر کی ہے، سب روایت و رب لگ انداز میں ظاہر کی ہے۔ کہیں بھی مہانت سے کام نہیں لیا ہے۔ نکات میں تنقید سخن کے ساتھ ساتھ شاعروں کے حالات اور سیرت پر بھی زبرد تنقید مٹی ہے۔ کہیں کہیں میر کا قلم معصرت کا بھی شکار ہو گیا ہے۔ مثلاً کے طور پر مرزا محمد رفیع سودا جیسے شاعر، ”تو جاں“ کا خطاب دے دیا ہے اور ایک نوجوان کے بارے میں یوں مدح سرا ہیں:

حوتے ست خوش خلق، خوش خوب، گرم جوش، یار ہاش، شگفتہ
رو، عزل، قصیدہ و مثنوی، قطعہ و نظم و رباعی ہمہ را خوب می گوید سر آمد
شعر اسے مندی و ست۔ چنانچہ ملک الشعر سے ریختہ اور اشاید (۵۵)

شاہ حاتم کی شاعری و سیرت و یقین کی شاعری سے متعلق انھوں نے جو کچھ بھی لکھا ہے اس میں بوجہ نہایت سخت ہے۔ یقین کی شاعری کو اکثر تذکرہ نگاروں نے اس دور معیاری شاعری بتایا ہے لیکن میر کہتے ہیں کہ ”انقد شعر فہمی مطلق نہ دارد“ میر کی اسے میں میر نقد و نظر کی غیر معمولی صداقت رکھتے تھے اور مزاج نہیں اس سے منہ بہت بھی تھی، لیکن طبیعت کی افسردگی کے زیر اثر اس عظیم صداقت کو انھوں نے اپنی تھکامی اور تند خوئی کی وجہ سے سخت نقصان پہنچایا ہے تاہم فن تذکرہ نگاری میں جو سبب میر نے پیش کیا ہے، بعد میں آنے والے بیش تر تذکرہ نگاروں نے اس کا تتبع کیا ہے۔ یہ ان کے تذکرے کی سب سے بڑی کامیابی ہے۔

تذکرہ ریختہ گویاں:

”تذکرہ ریختہ گویاں“ سید فتح علی حسینی گرویزی کی تالیف ہے۔ ان کا اصلی وطن تو گرویز تھا، لیکن ان کی پیدائش دہلی میں ہوئی اور دہلی ہی میں ۱۲۲۴ھ میں وفات پائی۔ یہ تذکرہ ایک طرح سے میر تقی میر کے ”نکات الشعر“ کے رد عمل میں لکھا گیا ہے۔ دیباچے میں گرویزی نے یہ بات بھی لکھی ہے کہ ہمارے عہد کے جن دوگوں نے شعرا کے تذکرے لکھے ہیں، ان میں دو نقائص ہیں، پہلا نقص یہ ہے کہ انھوں نے اپنے ہم سر و معاصر شعرا پر بے بنیاد

و سب جا خوردہ گریباں کی ہیں، ان کے کھمبے تنقید کی بجائے تنقیص کی ہے اور ان کے حالات کے بیان میں بھی بخل سے کام لیا ہے اور اسے تنقیص یہ ہے کہ انھوں نے اپنے عہد کے بہت سے نازک خیال اور غمزہ و شعر اسے بے اعتنائی برتی ہے اور انھیں نظر انداز کیا ہے۔ اگرچہ فتح علی حسین گرویزی کے صراحت کے ساتھ کسی کام نہیں لکھتے، تاہم اس کے مضامین کے اس بات کا اندازہ لگانا مشکل نہیں رہتا کہ ان کا رویہ غنیمت پر تکیہ کرنے کے لئے بہت نکات شعر کی طرف ہے۔ ناقدین نے زاپہ گرویزی کے لئے ان کی بولی خاص قیمت نہیں ہے۔ اس میں تنقید مفقود ہے۔ بہت میر کے بیانات کی تردید و مذمت کا ان مواقع باتوں سے نہیں جانے دیا ہے۔ حد تو یہ ہے کہ انتخاب میں میر کے صرف یہ شعر و بیانات ہیں کہ بخش و شعر انہوں کی شاعری، شخصیت ان کے عہد میں خاصی مشہور رہی ہے، بلکہ ان میں میر کے سادگی کی حیثیت سے جیسا جاتا رہا ہے، ان کے بارے میں تذکرہ نگار نے کئی تنقید و رفا ان دلی سے کام لیا ہے کہ ان کے اس دور پر روپرو شعریہ پند و شعروں کے انتخاب میں شامل کیے ہیں۔

میر کی ناقص راہ میں گرویزی کا تذکرہ تنقید نے اعتبار سے کوئی اہمیت نہیں دے سکتا اور نہ خوب اشعار کے اعتبار سے۔ یہ محض روئے عمل کا تذکرہ ہے، اس کی کوئی ہی اہمیت تسلیم کی جانی چاہیے۔ آخر میں یہ بات بھی قابل ذکر معلوم ہوتی ہے کہ گرویزی کا یہ تذکرہ صرف یہ نکات و شعر کی عمل صدے ہذا نشست ہے بلکہ اس میں تنقید کا تمام غائب ہے، اسی کی ہیں جو میر نے اپنے تذکرہ بہت شعر میں شامل کیے ہیں۔ (۵۶)

محزون نکات:

یہ قیام مدین علی قاسم چاندوری (۱۹۳۰ء - ۱۹۵۰ء) کے تذکرہ میں محزون نکات اس کا تاریخی نام ہے اس لیے یہ بار بار مشکل نہیں کہ یہ ۱۹۱۸ء میں لکھا گیا ہے۔ اس بات کا قوی امکان ہے کہ اس کی تاریخ بہت پہلے چلی ہو، تاہم ۱۹۱۸ء میں لکھی ہوئی ہوگی۔ اس کی ابتدائی شکل بیاض کی تھی اس کے ماخذ میں وسط کی بیاض جس سے وہ سب سے چھپنے والے دست تھے (۵۷) قلم شعر، غنیمت کی تاریخ میں ۱۹۵۰ء کے بارے میں حقیقت سے متعارف ہیں۔ (۵۸)

مخزن نکات میں انتخاب اشعار میر کے تذکرے سے بڑی حد تک یکسانی رکھتے ہیں اور بیانات میں بھی کافی حد تک یکسانی ہے۔ لیکن یہ بات بھی اپنی جگہ درست ہے کہ قائم چاند پوری نے فتح علی حسینی گرویزی کی طرح میر تقی میر کی محفلت بل کہ معادت کو پنا نصب العین نہیں بنایا۔ چوں کہ وہ خود بھی ایک اچھے شاعر تھے، بعض دگوں کے نزدیک تو انھیں مرزا محمد رفیع سودا پر بھی فوقیت حاصل ہے، اس لیے انھوں نے بیانات میں اعتدال و قوازن کو اپنا شعار بنایا ہے اور جگہ جگہ اپنے حسن ذوق کا بھی عملی مظاہرہ کیا ہے۔ قائم کے تذکرے کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں پہلی بار ردو شاعری کے ادوار مقرر کیے گئے ہیں اور ہر دور کے شروع میں اس دور کی خصوصیات بھی بیان کی ہیں۔ تذکرہ نگاری میں یہ تاریخی احساس مزیری، سٹری کی طرف رجحان کا پہلا قدم ہے جو آگے چل کر آب حیات کی شکل میں عروج کو پہنچ جاتا ہے۔

تذکرہ شعراے اردو:

تذکرہ شعراے اردو مشہور مثنوی نگار شاعر میر حسن دہلوی کا تذکرہ ہے۔ اس کی تکمیل ۱۷۷۴ء میں ہوئی (۵۹) اس تذکرے کی تالیف سے پہلے ردو شعرا کے کئی تذکرے منظر عام پر آچکے تھے۔ ایران میں سے بعض مقبول و پسندیدہ بھی قرار دیے جاتے تھے گویا میر حسن کے سامنے تذکروں کے بہت سے نمونے موجود تھے اور ان کے سامنے تذکروں سے متعلق دگوں کے نقطہ ہائے نظر بھی آگئے تھے۔ چنانچہ تذکرہ شعراے اردو کی ترتیب میں میر حسن نے ”نکات الشعرا“ اور ”مخزن نکات“ سے خاصی مدد لی ہے، جسے میں محض چراغ سے چراغ جلائے سے تعبیر کرتا ہوں۔ اس تذکرے میں میر حسن نے صرف ان شعرا کو بیان کیا ہے، جن سے وہ بہرہ ور راست واقف تھے۔ میر حسن نے اس تذکرے میں سوانحی پہلو کو نظر انداز کرتے ہوئے صرف سیرت و شخصیت پر ظہار خیال کیا ہے۔ شعرا کے کلام پر جو رے زنی کی ہے ان سے اردو تنقید کو کافی تقویت ملتی ہے۔ میر حسن نے شعرا کے کلام پر تنقید و رے زنی میں بڑی خوش سیتنگی اور دقت نظری سے کام لیا ہے۔ بہ قول مولوی عبدالحق ”شعرا کے کلام پر اظہار رائے کے معاملے میں میر حسن اعتدال و انصاف کو ہمیشہ مد نظر رکھتے ہیں، کبھی کسی کی دس سزری کا پہلو نہیں آنے دیتے۔“ میر حسن کے تذکرے کی ایک خصوصیت یہ

بھی ہے کہ اس میں انھوں نے انتخاب کلام یا تنقید کا مکرے ذیل میں محض غزل جوہی، بقا امتزاج نہیں سمجھا ہے بل کہ قصائد اور مثنویوں پر بھی گفتگو کی ہے اور ان تمام اصناف کا بہترین انتخاب پیش کیا ہے۔ میر حسن نے پورے تذکرے میں اپنے سوب کو مسجع و مقلی رکھا ہے۔

تذکرہ ہندی:

تذکرہ ہندی شیخ غلام محمد فی مصحفی امرہ سوئی کا تذکرہ ہے۔ تذکرہ ہندی میں باجموعہ ن شعرا کو حصہ دی گئی ہے، جن سے تذکرہ نگار کی ذاتی رسد و راہ تھکی یا جن سے وہ ترقی رو چلے گئے۔ ان کے قلم سے ایک اور تذکرہ "ریاض المعنی" کے نام سے بھی ہے۔ تذکرہ ہندی کی تالیف ۱۷۸۶ء اور ۱۷۹۵ء کے درمیان اور ریاض المعنی کی تالیف ۱۸۰۶ء سے ۱۸۱۲ء کے درمیان مکمل میں آئی۔ دونوں کے مختلف خوبیوں اور خامیوں کے لحاظ سے ان دونوں میں کافی توافق و مماثلت موجود ہے۔ اس سے اسٹانقدین کے فراق رہانہ سے باوجود ان دونوں میں ایک ہی ساتھ یا ہے یا نہیں ایک (۱۱) لاندہ (۱۲) کا۔ مصحفی ان دونوں میں سے پہلے فارسی و شعر کا ایک تذکرہ "مقدثریہ" کے نام سے ۱۷۸۵ء میں لکھا تھا۔ (۱۰)

مصحفی کے تذکروں کی اہم خصوصیت ان میں سوئی اور تنبیہ فی مناصر کا تسلسلہ اور آریز امتزاج ہے۔ اگرچہ مصحفی کے پاس سند اور تمارس کا قیاس ملتا ہے تاہم اس طرح کے حالت میں اس کی تقدیر اس کی شخصیت کے مختلف گوشوں اور پسووں کو چار کر کے اس کی عمر کا تنظیمی تحسین مصحفی کا معرکہ رہا ہے اور ان کے ساتھ ساتھ شاعر کے کام میں غنیمت اور جامع راے بھی ملتی ہے۔ تذکرے میں زندگی کی شخصیت اور فن کا یہ وقت مند و متجربہ صرف شیخ غلام محمد فی مصحفی کا حصہ ہے اور یہی چیز انھیں اپنے عہد کے تذکرہ نگاروں میں کیمز کرتی ہے۔ (۱۱)

تذکرہ مصحفی کی خصوصیات میں غیر جانہ واری اور راست بازی بھی ہے۔ انھوں نے ناعروں کی بے باقریغ و تمسین اور تفسیر و تفسیر سے اپنے دامن و پاں بچائے۔ تنبیہ کا مکر میں بھی دیوتا واری کو ملحوظ رکھا ہے۔ اس تذکرہ فن کی خدمات ۱۵ سچ لکھیں کے ساتھ امتزاج یافتہ ہے۔ اس تذکرے کی قابل ذکر بات وہ فنکارانہ ماحول ہے، جو انھوں میں ہندی سوئی کے وائجر کی نمائندگی کرتی ہے۔ اس زمانے میں فوہوں اور انیسوں کے درباروں اور

ڈیوڑھیوں کو ادب و تہذیب کے معاملے میں مرکزی حیثیت حاصل تھی۔

مجموعہ "نغز":

یہ حکیم قدرت اللہ قاسم کا تذکرہ ہے۔ قدیم تذکروں میں سب سے جامع اور معتدل تذکرہ حکیم قدرت اللہ قاسم کا تذکرہ مجموعہ "نغز" ہے۔ حکیم قدرت اللہ قاسم اپنے عہد کے ایک جید ادیب تھے، شعر و سخن سے انھیں خصوصی لگاؤ تھا، اپنے دوست خانے پر بڑی پسندی کے ساتھ شاعروں کی محفلیں منعقد کرتے تھے۔ اگرچہ "مجموعہ نغز" کا زمانہ تالیف کہیں درج نہیں ہے تاہم بعض قرائن سے اس کا اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ یہ تذکرہ سب اور اس زمانے میں زیور تالیف سے آراستہ ہوا۔ مثلاً میر جواد علی خاں ہادی کی وفات ۱۸۰۰ء میں واقع ہوئی۔ اس سے یہ بات بہر حال واضح ہو جاتی ہے کہ یہ تذکرہ ۱۸۰۰ء سے پہلے کا ہے (۶۲)

حکیم قدرت اللہ قاسم تاریخی نقطہ نظر سے شعر گوئی کی روایت حضرت آدمؑ کے اس مرتبے سے وابستہ کرتے ہیں، جو انھوں نے اپنے ایک بیٹے قاتیل کے ہاتھوں دوسرے بیٹے ہاتیل کی موت پر کہا تھا۔ تذکرے کو جامع اور دل چسپ بنانے کے لیے قاسم نے شعرا کے تعارف میں ان کے وطن، مقام پیدائش، نسب و نسب، اخلاق و عادات، مذہبی عقائد، علمی استعداد، سلسلہ تلمذ اور مشاغل زندگی سے متعلق حتی الامکان تمام باتیں فراہم کرنے کی کوشش کی ہے۔ انھوں نے میر اور آزاد کی روش کے علی الرغم جس شاعر کے بارے میں جو بات لکھی ہے، وہ اخلاص، نیک نیتی اور عدل و انصاف کی تمام روایات کو سامنے رکھ کر لکھی ہے۔ تذکرہ نگار کو میر تقی میر سے سخت اختلاف ہے۔ ان کی خود سری اور تدبیر سے وہ بحدہ شکی نظر آتے ہیں لیکن جب ان کے کلام پر اظہار خیال کرتے ہیں تو ان کی ستاد نہ حیثیت اور شاعرانہ عظمت و رفعت کا کھلے دل سے اعتراف کرتے ہیں اور انھیں اردو کے شاعروں میں صف اول کا شاعر قرار دیتے ہیں۔ ولی دکنی کے بارے میں وہ اس بات کے معترف ہیں کہ اس نے اپنے ہم عصر شعرا کو طبع آزمائی کے لیے شعور کے امکانات دیے اور فکر و فن کے دھارے کو ایک نئی سمت عطا کی۔

غرض کہ حکیم قدرت اللہ قاسم نے معاصرانہ چشمک اور ذاتی مختصات سے بند ہو کر شاعروں کی خوبیوں اور کارناموں کا اعتراف کیا ہے اور یہ چیز انھیں اور ان کے تذکرے کو

عظیم، بے مثال شاعر نے نہ صرف ان کا وہانا ہے بل کہ اپنے غزلیہ کلام کے انتخاب کے سلسلے میں انھی کو قابل اعتبار گردانا ہے۔

نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ کا تذکرہ ”گلشن بے خار“ انیسویں صدی کا ایک واقع ادبی کارنامہ ہے۔ شیفتہ نے اس میں اردو شاعری کے ابتدائی دور سے تیرہویں صدی ہجری کے منتخب شعراء کے حالات اور ان کے منتخب شعر شامل کیے ہیں۔ ”گلشن بے خار“ میں ۶۷ شعراء کے حالات اور ان کے منتخب حصہ کلام کو درج کیا گیا ہے۔ چوں کہ بعض شعراء کے حالات قدرے تفصیلی ہیں اور ان کے کلام کا انتخاب بھی کچھ زیادہ ہے، اس لیے ”گلشن بے خار“ کی ضخامت عام تذکروں کے مقابلے میں زیادہ نظر آتی ہے۔ انتخاب کلام اور اخذ حالات کے سلسلے میں شیفتہ نے شیخ غلام بہدانی مصطفیٰ امر دہوی کے تذکرہ ہندی و ریاض الغنی امر ز علی طف کے ”گلشن ہند“ میر عظیم الدوہ سرور کے عمدہ منتخب شرف مدین سرور کے تذکرہ شعراء اردو، حلیم قدرت اللہ قاسم کے مجموعہ غزور قلی نہال، شتی عظیم آبادی کے فارسی تذکرے شتر عشق سے کافی حد تک استفادہ کیا ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ شیفتہ نے صرف مجموعہ غزور سے استفادے کا ذکر کیا ہے۔

”گلشن بے خار“ سے متعلق ڈاکٹر عنادیب شردانی کا یہ بیان خاصی اہمیت کا حامل ہے کہ اگر شعراء کا نام اور دوسرے حوالے حذف کر دیے جائیں تو ان عبارتوں کو پڑھ کر کوئی شخص یقین کے ساتھ یہ بات نہیں بتا سکتا کہ یہ کس کے متعلق ہیں۔ (۶۷) ہر شاعر کا تعارف یکساں اور پر تکلف انداز میں کر لیا گیا ہے۔ بہ قول ڈاکٹر حنیف نقوی ان کی تحریروں میں مصور کے حقیقت طراز قلم سے زیادہ نسا پر دزیا شاعر کا فلک پکا تخیل کا فرما نظر آتا ہے۔ وہ تجزیے کی بجائے حاشیہ آرائی سے کام لیتے ہیں اور رنگینی عبارت و مستحسنی تحریر کی خاطر حقائق کے رشتے خواب و خیال کی دنیا سے ملا کر ایک طبعی کیفیت پیدا کرنے کے عادی ہیں۔ (۶۸) شاید اس کی وجہ یہ ہو کہ اس تذکرے سے ان کا اصل ^{مط}ح نظر صرف اچھے اشعار کا انتخاب ہے نہ کہ عام فن کاروں کی شخصیت اور سرمایہ افکار کا تعارف۔ اپنے اسی نقطہ نظر کی وجہ سے وہ نظیر آبر آبادی جیسے عظیم عوامی شاعر کے ساتھ انصاف نہیں کر سکے۔

ناقدین نے ”گلشن بے خار“ کے تنقیدی پہلو کی اہمیت پر کافی زور دیا ہے اور تنقید کی تاریخ میں شیفتہ کو عہد نو کے نقیب کی حیثیت سے یاد کیا ہے۔ اور ان کی سخن شناس اور ناقدانہ

بصیرت کی تعریف و توصیف اور ان کے فیصلوں کی رفعت و بوندی کا عتداف اتنی باریک بینی سے
اور ایسے اپنے مشاہیر نقد و تحقیق نے کیا ہے کہ اب یہ باتیں تاریخ اب کے لئے مسلمات کا
ارجحہ حاصل کر چکی ہیں۔

رام بابو سکینہ کہتے ہیں:

”اب ایک گھنٹہ بے خبر ہو گیا۔ اس نے جس میں حیات و موت

کے ساتھ اشعار کی تنقید کی گئی ہے۔“ (۷۰)

ارجحہ ثبوت کے اندر زبردستی میں میر حسن وادی کی طرح رہیں، تصانیف و
ستعارات کا انداز، اس کی باتیں مثنوی و مثنوی میں اور یہ چیزیں تو ان کے لیے غیر
مستطاب و تصور کی جاتی ہے تاہم ۱۰۰ تدریسوں میں حوث و حوثیت، ”اب“ میں حوث
ہوئی ہے وہ کم ہی تدریسوں کے حصے میں آئی ہے۔

آبِ حیات:

”آبِ حیات“ نامی مجلیس ۵۰ تدریسوں کے مجموعہ ہے۔ ۵۰۰ حیدر
میں تدریس تصور کیا جاتا ہے۔ اس میں تنقیدی مباحث اور اس کے متعلق میں رہا
ہیں۔ ”آبِ حیات“ کے شروع میں براہِ بون و تدریس و اس میں تجربات ۵۰۰ کے ساتھ
ہمیشہ پوری رہا ہے تدریس و تدریس کا نتیجہ اس کی تدریس کے ساتھ ماقدمین
کے تدریسوں میں ”آبِ حیات“ و ”آبِ حیات“ کی تدریس کے ساتھ تدریس و تدریس
کے ساتھ تدریس ہے۔ ”آبِ حیات“ کے بعد تدریس تدریس کے ساتھ تدریس ہے۔ ”آبِ
حیات“ کے نمونے و نمونے رہا ہے۔ ”آبِ حیات“ کے ساتھ تدریس کے ساتھ تدریس
کے ساتھ تدریس جو کہ ”آبِ حیات“ کی تدریس ہے۔ ”آبِ حیات“ کے ساتھ تدریس
حیات کی تدریس و تدریس میں، ”آبِ حیات“ کے ساتھ تدریس و تدریس
ہے۔ (۷۱)

”آبِ حیات“ نامی مجلیس ۵۰ تدریسوں کے مجموعہ ہے۔ ۵۰۰ حیدر
میں تدریس تصور کیا جاتا ہے۔ اس میں تنقیدی مباحث اور اس کے متعلق میں رہا
ہیں۔ ”آبِ حیات“ کے شروع میں براہِ بون و تدریس و اس میں تجربات ۵۰۰ کے ساتھ
ہمیشہ پوری رہا ہے تدریس و تدریس کا نتیجہ اس کی تدریس کے ساتھ ماقدمین
کے تدریسوں میں ”آبِ حیات“ و ”آبِ حیات“ کی تدریس کے ساتھ تدریس و تدریس
کے ساتھ تدریس ہے۔ ”آبِ حیات“ کے بعد تدریس تدریس کے ساتھ تدریس ہے۔ ”آبِ
حیات“ کے نمونے و نمونے رہا ہے۔ ”آبِ حیات“ کے ساتھ تدریس کے ساتھ تدریس
کے ساتھ تدریس جو کہ ”آبِ حیات“ کی تدریس ہے۔ ”آبِ حیات“ کے ساتھ تدریس
حیات کی تدریس و تدریس میں، ”آبِ حیات“ کے ساتھ تدریس و تدریس
ہے۔ (۷۱)

طرف ایک نقطہ حریت سے تعبیر کیا جائے۔ اس میں شعرا کا ذکر وہ معنی نہیں رکھتا جو ادوار کی تقسیم اور تاریخی اعتبار سے ان کی تفہیم کو آسان بنادے۔ آب حیات میں یہ کوشش پہلی بار اپنے بعض نمایاں اور رہ نما خطوط کے ساتھ سامنے آئی ہے۔ اس سے پہلے کے تذکروں میں بھی ادوار موجود ہیں لیکن ادوار کا تاریخ، تہذیب، زبان کا ارتقا اور ادب کی توسیعات سے جو رشتہ ہے وہ بہت کم زور ہے۔ آب حیات میں یہ طریق رسانی زیادہ وضاحت اور اپنی ادبی منطقیت کے ساتھ سامنے آتا ہے۔ ادب سے زندگی کا رشتہ جوڑا گیا ہے اور زندگی کا تاریخ دور ماحول سے۔ تذکروں میں ہر طرح کے شاعر قابل ذکر اور لائق توجہ بن جاتے ہیں، جن کو بھی تذکرہ نگار پیش کرنا چاہے یا جن تک اس کی رسائی ہو۔ لیکن تاریخ میں رجحانات اور ان کی بہت نمائندگی زیادہ بڑے معنی رکھتی ہے۔ اور یہی چیز ”آب حیات“ کے ذریعے پہلی بار سامنے آئی ہے۔ مولانا آزاد نے اس بات پر زور دیا ہے کہ ادب کو اسی فضا اور ماحول سے وابستہ کرنا چاہیے، جس میں کوئی معاشرہ سانس لے رہا ہے۔ اس سے الگ ہٹ کر ہم اس زمانے کے دیوب، شاعر اور انشاپردازوں اور ان کے اسباب نظم و نشر کو نہیں سمجھ سکتے۔

مولانا آزاد نے اپنے تذکرے میں نثر کی طرف توجہ نہیں کی۔ اس کا ذکر بھی براے نام کہیں ہو تو ہو۔ وہ دراصل زبان اور زبان شعر کی، اردو کے حوے سے تاریخ لکھنے بیٹھے تھے۔ انھوں نے وہی سے اپنے زمانے تک کی تاریخ پانچ ادوار میں تقسیم کر کے لکھ دی، ہم اس تقسیم کو مان بھی سکتے ہیں اور اس سے انکار بھی کر سکتے ہیں۔ اس لیے کہ یہ ایک اضافی تقسیم ہے۔ یلن جس طرح مولانا نے عہد بہ عہد شاعری کے رجحانات اور رویوں میں دھتک کے رنگوں جیسے جو خستاف پیدا ہوا ہے، اس کی وضاحت کی ہے اور اسے سمجھنے سمجھانے کی کوشش اس کی طرف سے عمل میں آتی ہے، اسے ہم اپنے ادب میں تاریخ نویسی کی ابتدا کہہ سکتے ہیں۔

مولانا آزاد کے بارے میں ایک خیال یہ ہے کہ انھوں نے ”آب حیات“ میں جانب داری سے بھی کام لیا ہے۔ بعض باتوں سے اس کی تصویب بھی ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر جب انھوں نے اپنے استاد حضرت ذوق کا ذکر کیا ہے تو دامن احتیاط چھوڑ کر یوں رقم طرازی فرمائی ہے

”جب وہ صاحب کماں عالم ارواح سے کشور جسام کی طرف چلا تو فصاحت کے فرشتوں نے باغ قدس کے پھولوں کا تاج سجایا، جن کی خوش بو، شہرت عام بن کر جہاں میں

پہلی اور رنگ نے نقائے دوام سے آنکھوں کو طراوت بخشی، دو تاج سر پر رکھ گیا، آب حیات اس پر شبنم ہو کر برسا کہ شادابی کو کہلاہٹ کا اثر نہ پہنچے، ملک الشعراء کی کا سبتہ اس کے نام سے موزوں ہوا اور اس کے طغرائے شاہی میں یہ نقش ہوا کہ اس پر اردو نظم کا خاتمہ ہو گیا۔“ (۷۲)

آپ منقول بالا پورا اقتباس پڑھ لیجیے، اسے آپ سواں منثور قصیدہ خونی کے ہر کیا ہیں گے؟ اسے نہ تو تنقید کی زبان کہا جاسکتا ہے اور نہ تاریخ یافتہ کرے گی۔ نہیں کسی پر شکوہ قسم سے جب ہم میر، مصطفیٰ، غالب اور مومن کا ذکر پڑھتے ہیں تو انداز و تک نہیں ہوتا کہ کسی عظیم و نامور شاعر کا ذکر چل رہا ہے۔ کسی کو محض نقائے ثابت کیا ہے (۷۳) تو کسی کو محض اس کے امرا و پرنس (۷۴) کی وجہ سے ناقابلِ حتمنا سمجھا ہے، غرض کہ اس میں سے ہر ایک کے بارے میں محض چلتے ہوئے انداز یا جملے ملتے ہیں۔ کسی کے بارے میں بولی و قیث یا بد قاررے نہیں ملتی۔ یکن ہم سمجھتے ہیں کہ یہ مومنان کی مجبوری تھی، ہر ناقد، تذکرہ نگار کا ہر وہاں کی نہ ہی طرف مروتا ہے۔ مومنان ایک انسان تھے، اس نسانی خاصیت سے کیسے ملک روستہ تھے۔ آخر کون ایسا ایب، موزخ یا نقا ہے جس کا دامن جانبِ داری کے داغ و جھوٹ سے پاک ہو۔ ہمیں اس دور کے ادبی پس منظر، کش مکش اور گرد و بندی کے ترظر میں اس کو ایک تاریخ نگاری و شش کے طور پر دیکھنا چاہیے۔ جزئیات پر نظر داری اپنی جدہ یکن نوئل کیسے یا تھی اور یہی اس کے اعتبار سے آب حیات میں جو زاویہ نگاہ اور منظر نظر ملتا ہے وہ بہت اہم و راق تعریف ہے۔

تجرباتی اعتبار سے مومنان آواز کے نقطہ نظر یا فراہم کردہ اطلاعات سے ماں تک تعلق یا اختلاف کی جنبش ہے، یہ بات اپنے طرز پر اہمیت اور اہمیت ہے ان میں آواز سے مومنان کے پہلے ترتیب دی جانے والی کتاب میں جو بھی معلومات ہیں وہ بہ حیثیت مجموعی قابلِ نقد اور مستند ہیں، جزوی طور پر نہیں، کہ وقت نے ساتھ تحقیق، تکلف اور تنقید و تجزیہ نے صورت ماں کو بہت چہرہ بدل دیا ہے، جن باتوں سے نگار کیا جاتا رہا ہے ان کی تصدیق بھی بعض مسائل سے ہونی اور جن کا آواز یا جار ماں بہت ممکن ہے کہ کل سے متعلق نگار کے تجذبات یا عموماً اس سے ماں۔ اس کی بنیاد علمی بھی ہو سکتی ہے، تہذیبی اور معاشرتی اور انفرادی بھی۔

”آب حیات“ میں شعرا پر تنقید کے ضمن میں پرانی روش کی تقلید نمیاں ہیں، اس کے بعد سب سے زیادہ زور اردو شاعروں کے باہم مقابلے پر صرف کیا گیا ہے، اس طرح سے مولانا نے رقابت کے پہلو کو زیادہ نمایاں کیا ہے۔ ان سب باتوں کے باوجود یہ بات بہر حال کہی جاسکتی ہے کہ ”آب حیات“ سے اردو تنقید کا صحیح معیار قائم ہوتا ہے۔ اور اس کی بے مثل طرز عبارت اس کی سب سے بڑی خوبی ہے۔

خلاصہ کلام:

گزشتہ سطور میں اردو شاعروں کے مختلف اہم تذکروں کا کسی قدر تفصیلی جائزہ دیا گیا ہے، اس سے یہ بات کھل کر سامنے آتی ہے کہ تذکرے ہمارے ادب کا اہم حصہ ہیں، جس سے قطعاً تعلق کر کے ہم اپنی ادبی تنقید کی کوئی تاریخ مرتب نہیں کر سکتے۔ ادبی تنقید کے ابتدائی نقوش ہمیں تذکروں ہی سے ملتے ہیں۔ تذکروں میں بعض ایسے ہیں جن کے لکھنے والے اپنے عہد کے بلند پایہ شاعر رہے ہیں اور انھیں فن شاعری میں استادانہ حیثیت حاصل رہی ہے۔ چنانچہ انھوں نے جب تذکرے لکھے ہیں تو محض شاعروں کی پیدائش یا مقام پیدائش بتانے پر اکتفا نہیں کیا بلکہ ان کے اشعار کی خوبیوں اور خامیوں کو بھی اجاگر کیا ہے۔ حسب موقع ان کے اشعار میں لفظی ترمیم و تفسیر کر کے انھیں مفید اور استادانہ مشورے بھی دیے ہیں۔ ان ترمیمات و تفسیرات سے تذکرہ نگار کے نظریہ فن اور نقطہ نظر کو جاننے کا موقع بھی ملتا ہے اور شاعر کے کام کو پرکھنے میں بھی سہولت رہتی ہے۔

تذکروں کی قدر و قیمت پر گفتگو کرتے وقت یہ بات ذہن میں رہنی چاہیے کہ تذکرہ نہ تو براہ راست تاریخ کے ذیل میں آتا ہے اور نہ سے سیرت و سوانح کا نام دیا جاسکتا ہے اور نہ فن تنقید کی طرح اسے حسن و قبح کی پرکھ تک محدود کیا جاسکتا ہے۔ بلکہ ان تمام اصناف کے آمیزے سے یہ ذات خود وہ ایک مستقل صنف ادب کی حیثیت رکھتا ہے۔

حالی کی تنقید نگاری

اردو کی جدید تنقید کا آغاز مولانا اظہار حسین حالی سے ہوتا ہے (۱۸۷۷ء) اگرچہ مولانا حالی نے پہلے نقد، تبصرے کی غیر منظم روایت مابود نقی و شعر و ادب کے حوالے سے کی اور ان کی ہندی و پشتی سے شعر معیار یقیناً تھے لیکن تنقید کا باقاعدہ منظم وجود نہیں تھا۔ جو پھر بعد میں شخصیات میں محفوظ تھا یا تذکروں، شاعروں کی غزلیں کے منقظوں اور ادیبوں کے ایوانوں کی قلم میں آجاتا تھا۔ یہ سب ایسی چیزیں ہیں جنہیں تنقید کے شمار و نقوش سے تو تعبیر یا جاسکتا ہے لیکن انہیں تنقید کی مستقل حیثیت نہیں دی جاسکتی۔ حالی پہلے وہ شخص ہیں جنہوں نے شریقی شعریات کے کچھ ایسے اصول اور معیاروں کو سفلی قمر طاس پر منتقل کیا، جو بدقوائوں کے انہوں میں محسوس تھا یا تب بلاغت میں۔ کسی یہ حالی اردو کے پہلے ناقد قرار پاتے ہیں اور ان کا وہ مبسوط مقالہ ہوا انہوں نے ۱۸۹۳ء میں اپنے شعر کی مجملے کے سب بطور مقدمہ تحریر کیا تھا، وہ "اب نے رزیک اتنا معیاری اور پسندیدہ نہیں کرے اسے روا تنقید کی سب سے پہلی کتاب کی حیثیت حاصل ہو گئی۔ یہ وہی کتاب ہے جو انیسویں صدی میں مقدمہ شعر و شاعری" کے نام سے معروف ہے۔ جس طرح یہ شعر میں میر تقی میر و اشعار کے خراج تفسیر میں یا ہے اور مانجھو جیسے تالیف کے نہیں شہنشاہ شاعرانہ خطاب سے یہ کیا ہے، کی طرح مولانا اظہار حسین حالی و اچھی شہنشاہوں کے خراج تفسیر میں یا ہے۔ شیخ محمد اکرام نے لکھا ہے

اظہار حسین حالی نے تنقید کا ایک ایسا سرمرب یا جس کا جو

اردو کو کیا، مغرب کی بہت کم زبانوں میں ملے گا۔

مولانا عبدالحق نے مقدمہ شعر و شاعری و اردو کی تنقید کا یہ مقدمہ قرار دیا ہے۔

عزیز احمد کے خیوں میں ”حالی کا مقدمہ شعر و شاعری اردو تنقید کے جدید دور کا آغاز کرتا ہے۔
عبدالقدور سرور کی کے خیوں میں مقدمہ شعر و شاعری اردو شاعری کی تنقید میں ایک عہد آفریں
کارنامہ ہے۔ اور شوکت سہر واری حالی کو اردو شاعری کا مجدد و مجتہد قرار دیتے ہیں۔

مولانا حالی نے اپنا یہ مقدمہ ۱۸۹۳ء میں لکھنا شروع کیا اور ۱۸۹۷ء میں تکمیل کو
پہنچایا۔ ۱۸۵۷ء کے بعد مغربی تہذیب و تعلیم کے زیر اثر اردو شاعر و نظم میں کافی تبدیلیاں واقع
ہوئیں، حالی کے مقدمے سے ان کی بھی کافی حد تک نشان دہی ہوتی ہے۔

مقدمہ شعر و شاعری میں تین قسم کے ماخذ ملتے ہیں۔

(۱) عربی (۲) اردو و فارسی (۳) انگریزی

عربی ماخذ میں مولانا حالی نے علامہ جلال الدین سیوطی، ابن خلدون اور ابن رشتیق کی
کتابوں سے استفادہ کیا ہے اور اردو و فارسی میں نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ کے تذکرہ ”گلشنِ بے
خار“ اور مولانا محمد حسین آزاد کی کتب ”آب حیات“ سے استفادہ کیا ہے۔ جہاں تک انگریزی
سے استفادے کی بات ہے، اس سلسلے میں دورانیوں میں، ایک یہ کہ حالی انگریزی نہیں جانتے
تھے ان کی ساری معلومات شنیدہ ہیں اور جو کچھ لکھا ہے انھوں نے وہ شنیدہ باتوں کی بنیاد پر لکھا
ہے۔ اور دوسری رائے یہ ہے کہ وہ انگریزی اچھی طرح جانتے تھے اور انھوں جو باتیں بھی لکھی
ہیں انگریزی کتابوں سے براہ راست رجوع کر کے لکھی ہیں۔ ان دونوں ہی رایوں سے یہ بات یہ
بر حال معلوم ہو جاتی ہے کہ حالی نے انگریزی کتب اور افکار و نظریات سے بھی استفادہ کیا ہے۔
خود یہ استفادہ شنیدگی کی بنیاد پر ہو خواہ خوندگی کی بنیاد پر۔ لیکن میرا خیال ہے کہ حالی نے
انگریزی افکار و نظریات کا بڑی گہرائی اور عمق کے ساتھ مطالعہ کیا اور اس کی کسوٹی پر اردو شاعری
کو پرکھ کر اسے دنیا کے بہترین ادب کے شانہ بہ شانہ پیش کرنے کی کوشش کی۔

ادب کی تنقید کے سلسلے میں دو نظریے قدیم زمانے سے تھے۔ ایک نظریہ ارسطو کا
تھ، جو Katharsis کے نام سے مشہور ہوا اور بعد میں اس نے نفسیات کے نظریے Sub ma-
tion کا لباس زیب تن کر لیا۔ دوسرا Longinus کا نظریہ تھ جو حالت جذب کا طانیہ سمجھا
جاتا ہے۔ ارسطو کے نظریے کے مطابق ادب کا مطالعہ جذباتی تشنگ کو رفع کر کے اعصابی تسکین
مہیا کرتا ہے جب کہ لائنجینس کا نظریہ مطالعے میں اس حالت جذب کا مزید ہے۔ مولانا حالی
کے طریق تنقید میں ان دونوں دانشوروں کے نظریات کا امتزاج ملتا ہے۔ اسی لیے وہ اردو

تنقید کو جدید رجحانات سے روستاں برائے والے سمجھے جاتے ہیں۔ اس سے پہلے صرف تدریسی انداز کی تنقید استاذی اور شاگردی کی حد تک تھی۔ حالانکہ سب سے پہلے ۱۸۸۴ء میں گلستاں اور بوستاں کے خالق شیخ مصباح الدین سعدی شیرازی کے فن پر تبصرہ یا در اس پر کھل کر تنقید کی۔ ان کی یہ تنقید پہلی بار ۱۸۸۶ء میں شائع ہوئی۔ اس میں حالی نے اپنے دور کی شاعری کے تناظر میں سعدی کے فکر و فن کا جائزہ دیا ہے اور شعر و سخن کی قدروں کو سامنے رکھ کر اس پر اظہار خیال کیا ہے۔ اس کے بعد اردو شاعری پر اپنا شاہکار "مقدمہ شعر و شاعری" ۱۸۹۳ء میں پیش کیا۔ اپنے اسی شاہکار کا حصہ ہے جس سے حالی اردو کے مستند ناقد تنقید کے ہیں۔ اس میں وہ غزل کا جدید معیار اور نئے موضوعات سامنے لائے ہیں جس سے اردو شاعری و انھوں نے نکل و بھل، چار و شراب، در قیاس، فرباد کی روایتی حدوتوں سے نکال کر زندگی اور اس کی حقیقتوں سے قریب کر دیا۔

مقدمہ شعر و شاعری میں مولانا نے مثالیں دے کر مختلف شعری اقسام کی وضاحت کی ہے اور اس شاعری کی ایسی باتیں سے روستاں کیا ہے۔ جہاں تک دانش و ادب کی رسائی نہیں ہو سکی تھی۔ حالانکہ اشارے اور نمائش کے استعاروں و شاعری میں بہت اہمیت رکھتی ہے۔ اور مقدمہ شعر و شاعری میں یہ بات واضح طور پر لکھی ہے کہ یہی چیزیں شعر میں جہاں آتے ہیں۔ جہاں اصل زبان کا قافیہ ٹک ہو جاتا ہے وہاں شاعر استعاروں اور سیووں کی مدد سے اپنے جذبات و واقعات خیالات کی ترسیل عمدگی سے کر جاتا ہے۔ حالی کا نظریہ ہے کہ بہت سے ایسے خیالات ہوتے ہیں جنہیں "اگر نے سے زبان قاصر ہوتی ہے، لیکن استعارے اور نمائش کی مدد سے وہ خیالات بڑی آسانی سے ساتھ لایا جاتا ہے۔ اس سلسلے میں مثال کے طور پر انھوں نے غالب کا یہ شعر پیش کیا ہے:

وفاداری بہ شرط استواری اصل ایماں ہے

مرے بت خانے میں تو کھسے میں گاؤں برہمن کو

اس شعر کے دو حصے ہیں۔ پہلے نصف وفاداری کا ہے اور دوسرا نصف برہمن کو بت خانے میں لے کر آنا ہے۔ اس سے مراد یہ ہے کہ وفاداری کے ساتھ چوری عمر بت خانے میں لے کر آئے۔ جب بھی وہ اس کا حق و ادا کرتے ہیں۔ جب دوسرے قافے کے ساتھ وہ برتاؤ دیتا ہے جو یہاں مسلمان کے ساتھ کیا جاتا ہے۔

مقدمہ شعر و شاعری میں حلی نے اشعار میں مستعمل الفاظ کی معنوی وسعتوں اور ان سے محاوراتی پہلوؤں کا بھی ذکر بڑی خوش اسلوبی سے کیا ہے۔ مثلاً "اتارنا" کسی چیز کو اوپر سے اتارنے کو کہتے ہیں، گھڑ سوار کو گھوڑے سے اتارنے کو کہتے ہیں، پٹرا کھونٹی سے اتارنے کو بھی۔ لیکن محاورہ میں دوسرے معنی میں بھی مستعمل ہے، جیسے نظر سے اتارنا۔ یا نعل اتارنا وغیرہ۔ اسی طرح کھانے کا معنی ہے روٹی کھانا، دوا کھانا وغیرہ لیکن اسی کے مقابلہ میں اشم کھانا، دھوکا کھانا اور ہوا کھانا بھی مستعمل ہے۔

مولانا حلی کا خیال ہے کہ صنعت الفاظ نے اردو ادب بالخصوص اردو شاعری کو بہت حد تک پینچیا ہے۔ ادب میں صنایع و بدائع کی روش نے کافی حد تک الفاظ پرستی کی شکل اختیار کر لی اور معنی کا خیال جاتا رہا۔ (۷۶)

مولانا حلی کا خیال ہے کہ شعر کے لیے وزن ضروری نہیں ہے۔ انھوں نے لکھا ہے بس طرح مغرب میں وزن کی شرط پوٹری کے لیے نہیں بل کہ درس کے لیے ہے، اسی طرح ہمارے ہاں بھی یہ شرط شعر میں نہیں بل کہ نظم مغری میں ہونی چاہیے۔ اس کے باوجود مولانا حلی نے کوئی ایسا شعر نہیں کہا جس میں وزن نہ ہو۔

مولانا کا خیال ہے کہ "قفیہ" بھی وزن کی طرح شعر کا حسن بڑھا دیتا ہے، لیکن ان کا خیال ہے کہ "قفیہ" بھی نظم کے لیے ضروری ہے، شعر کے لیے ضروری نہیں۔ ان دونوں باتوں سے معلوم ہوتا ہے کہ حلی نظم اور شعر میں فرق کرتے تھے، ان کے نزدیک شعر کے لیے قافیہ اور وزن ضروری نہیں۔ لیکن نظم کے لیے قافیہ بھی ضروری ہے اور وزن بھی۔ (۷۷)

مولانا حلی نے شعر کی تعریف کرتے ہوئے لکھا ہے کہ "شاعری کا میدان اس قدر وسیع ہے کہ بت تراشی، مصوری اور نائک یہ تینوں فن اس کی وسعت کو نہیں پاسکتے۔" شعر نہیں انسان کی باریک، گہری اور رنگارنگ کیفیات کا نقشہ کھینچ سکتا ہے۔ یعنی شعر کے ذریعے کائنات کے تمام منظر و مظاہر اور دہنی کیفیات کا نقشہ کھینچ سکتا ہے، مصوری یا بت تراشی اس میدان میں سب پیچھے رہ جاتے ہیں۔ اسی لیے مولانا حلی کے خیال میں شاعری کی اہمیت فنون لطیفہ میں سب سے اعلیٰ ہے۔

مولانا حلی نے شاعری کے لیے درج ذیل شرطیں لازمی قرار دی ہیں۔

(۱) تخیل (۲) کائنات کا مطالعہ (۳) شخص لفظ

اس میں شک نہیں کہ تخیل شاعری کے لیے بنیادی عنصر ہے۔ مغربی نقادوں نے تو تخیل کے عنصر کو شاعری کی اصلی قوت قرار دیا ہے۔ مگر ان کا خیال ہے کہ یہ قوت جس قدر شاعری میں ہوگی، اسی قدر اس کی شاعری بھی اعلیٰ درجے کی ہوگی۔ یہ وہ وقت ہے جو شاعر کو وقت اور زمانہ کی قید سے آزاد کرتی ہے اور ماضی، مستقبل و زمانہ اس میں گھٹنچا رہتی ہے۔ (۸-)

جہاں تک تخیل کی تعریف کا تعلق ہے، اس کا جواب ملتا ہے یہ انسانی ذہن کی ایک ایسی صلاحیت ہے جو ذہنی "رہا" میں تنہا رہتا ہے۔ یہ قوت ہے جو انسان کو اس کے اندر سے نکالتی ہے۔ یہ ایک ایسی قوت ہے جو انسان کے اندر سے نکالتی ہے۔ یہ چیزوں کو قیاس کرتی ہے۔ مگر ان کا خیال ہے کہ تخیل کی تعریف کرتے ہوئے بتایا جائے کہ تخیل ایک ایسی قوت ہے کہ معصومات کا جو ذہنی دہشت گردانہ خیال ہے کہ ذہنی ذہن میں پتے سے مہیا ہوتا ہے، یہ اس کو مزید ترتیب دے کر ایک نئی صورت بناتی ہے اور پھر اس کو لفظ کے دلکش پیرایے میں جلوہ گر کرتی ہے۔

تخیل پر مولانا غلّی نے بھی شعر لکھا (حصہ چہارم) میں لکھا ہے۔ مولانا غلّی کے تصور تخیل کو حالی کے تصور تخیل پر فوقیت حاصل ہے۔ ان کا تصور حال کے مقابلے میں زیادہ وسیع اور مفصل بھی ہے۔

حال نے شاعری کے لیے دو سر کی شرط مطالعہ کائنات کی رکھی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ شاعر کو جملہ مکتبہ و منظر پر غور کرتے رہنا چاہیے اور ان کے نظریات کا تجربہ کرتے رہنا چاہیے۔ انھوں نے لکھا ہے:

شاعری میں حاصل کرنے کے لیے یہ ضروری ہے کہ نئے کائنات ہ
مطالعہ کیا جائے اس میں خاص برائی قوت نہانی کا مطالعہ بہت غور سے
کیا جائے۔ (۷۹)

مولانا نے تیسری سر شرط جو شاعری کے لیے رکھی ہے وہ شخص لفظ ہے۔ ان کا خیال ہے کہ شاعر کو اپنے لفظ کا استعمال کرنا چاہیے جو اس کے مافی الضمیر یا خیال کو صحیح طور پر بیان کر سکیں۔ کہتے ہیں کہ شعر میں خیالات کو سبب و معلول کے ساتھ ساتھ بیان کرنا چاہیے اور ان کے لفظ سے ان میں جو تخیل رہ جائے اس کو رفع و بالا کرنا چاہیے۔

وہی ترتیب سے منظم کرنا جس طرح کہ نثر میں اور ہو سکتے ہیں ناگزیر ہے۔ (۸۰) مولانا حاکم نے تینوں شرطوں کے ساتھ ساتھ شعر کی خوبیوں پر بھی اظہار خیال کیا ہے اور انھوں نے درج ذیل تین خوبیاں شاعری کے لیے ضروری قرار دی ہیں

(۱) سادگی (۲) اصلیت (۳) جوش

سادگی کے بارے میں مولانا کا خیال ہے کہ خیال کیسی ہی بند اور دقیق ہو جہاں تک ممکن ہو غلط محاورے اور روزمرہ بول چال کے قریب ہوں۔ جس قدر شعر کی ترکیب معمولی بول چال سے بعید ہوئی، اسی قدر سادگی کے زیور سے عاری سمجھی جائے گی۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ حال پیچیدہ و اسلوب بیان کو نہیں پسند کرتے۔ اصلیت سے مولانا حاکم کی مراد یہ ہے کہ ہر شعر کا مضمون حقیقت نفس الہامی پر مبنی ہو۔ غیر ضروری مبالغے سے دامن بچاتے ہوئے شاعری کے اظہار کو زندگی سے قریب تر کیا جائے۔ ان کے خیال میں غیر ضروری مبالغہ جو شاعری اظہار کو غیر واقعی اور غیر حقیقی بنا دیتا ہے، مضر ہے۔ تیسری خوبی حالی نے جوش کو قرار دیا ہے، دراصل یہاں جوش سے مراد تاثر ہے۔ مولانا حالی کا خیال ہے کہ شعر کی خوبی یہ ہے کہ وہ سادہ جوش سے بھرا ہوا اور مبنی پر اصلیت ہو۔

مولانا حالی نے شاعری کی اساس اور نقطہ نظر پر بھی گفتگو کی ہے، ان کا نظریہ ہے کہ شاعری سوسائٹی کے تابع ہے۔ ان کے نزدیک ادب اور سائنس کا بہت گہرا رشتہ ہے۔ ان کا خیال ہے کہ ہر خیال مادے سے پیدا ہوتا ہے۔ ان کے اسی نظریے کی وجہ سے ترقی پسند ادیبوں نے انھیں اپنا ناقد سمجھا ہے۔ اور ان کے اس نظریے کو پھیلانے میں غیر معمولی کوشش کی ہے۔ حال کہ حال ایک مذہبی انسان تھے اور انھوں نے مذہبی و اخلاقی قدروں کو اپنے نظام فکر میں بہت اہم جگہ دی ہے۔ انھوں نے ادب اور اخلاق کو بھی ہم رشتہ قرار دیا ہے، انھوں نے اپنی تنقیدوں میں مٹرب اخلاق ادب پر کاری ضرب لگائی ہے اور کہا ہے کہ چونکہ شاعری انسان کے جذبات کو براہیختہ کرتی ہے اس لیے شاعری میں کوئی چیز ایسی نہ پیش کرنی چاہیے، جس سے اخلاقی قدروں میں بگاڑ آتا ہو۔ مذکور بالا تصورات سے یہ بات بہر حال واضح ہو جاتی ہے کہ حالی شعر و ادب میں افادیت کے قائل تھے۔

حالی ادب برائے زندگی کا نظریہ رکھتے تھے۔ وہ شاعری کو زندگی میں صحت مند تبدیلی لانے کا ذریعہ مانتے تھے اور اس کے لیے خود شاعری میں بھی صلاح کر کے صحت مند

تہاات لی کار فرمائی دیکھنا چاہتے تھے۔ انہوں نے اُرچہ تمام مہروزن، قافیہ اور ردیف کی پابندی کی اور ایک پورا دیوان اُردو شاعری کو عطا کیا لیکن وہ فکری طور پر وزن، قافیہ اور ردیف کو شاعری کی ترقی کی راہ میں رکاوٹ تصور کرتے تھے۔ ان کا خیال تھا کہ وزن، قافیہ اور ردیف سے کلام کو بد رکھتے ہیں تعاون ملتا ہے۔ لیکن یہ چیزیں تخلیق کی پرواز و زبان و بیان کے ارتقاء و میں حائل ہوتی ہیں۔ محاوروں اور استعاروں سے زبان و بیان کو موثر بنایا جاسکتا ہے۔ میں وہ محاورے جو عوام الناس میں مقبول ہیں، اودتہ و غیر فصیح کر دیتے ہیں۔ کہتے ہیں

”غزل کی صورت تمام اصناف سخن میں سب سے زیادہ اہم اور صوری ہے۔ قوم کے کچھ بڑے بڑے واران پانچ سو سال سے ہاتھ میں اپنے جوتے اور بڑھے سب تھڑ بہت اس کا پتلا روکتے ہیں، وہ بید شادی و مہمانوں میں اجداد کی مجلسوں میں ہر دو شب کی صحبتوں میں تکیوں میں اور روضوں میں برابر گائی جاتی ہے۔ جس آسانی سے غزل کے اشعار، شخص کو یاد ہو جاتے ہیں، وہی کامیاد نہیں ہو سکتا، یوں کہ اس میں ہر مضمون وہ مصرعوں پر مشتمل ہو۔ سلسلہ بیان منقطع ہو جاتا ہے۔ عام ہے جو صنف قوم میں اس قدر مرغوب خاص و عام ہو اس کا ا قومی مذاق اور قومی اخلاق پر جس قدر ہوا تھوڑا ہے۔ اس لیے ہمارے زانیہ شعر کو سب سے پہلے غزل کی اصلاح کی طرف متوجہ ہونا چاہیے“ (۸۱)

حالی غزل کے حامی مگر تعلق نے مخالف تھے، ہو، ہوس اور شہد باری کو محبت و شریعت میں حرام قرار دیتے تھے، ان کا نظریہ تھا کہ بندے کو اللہ سے اور دین سے بھائی بہن و بھائی بہن سے زنجیریں لٹائی، اس سے ارمیت و باو شہ سے اور مل و مل و اپنے وطن سے بھی محبت ہو سکتی ہے۔“ سوئی ہے، اور سب وہی شرح اس قسم کی بیعت سے کہتے ”شعر ہے کافور میں تاشیر ہوئی، وریکی صحیح معنوں میں غزل ہے، لیکن سروں پر تکلف اپنے اوپر عشق کی رعیت ظاہری برے عشقیہ مصداقین غزل کے فارم میں ”نظم“ کے ساتھ، اور فطری کاریگریوں سے باوجود کینیات اور تاثر سے خالی شعریوں کے۔“ ان چیز کا نام حالی نے ”تعلق“ رکھا ہے۔ اس وجہ سے حالی کی رائے تھی کہ غزل میں جو عشقیہ مصداقین ہندھے جائیں وہ ایسے جامع ہوں کہ تمام جسمانی و روحانی تعلقات پر حاوی ہوں اور جہاں تک ہو سکے ایسا وہی لفظ

نہ اسکے جس سے کھنم بھڑا مطلوب کا مرد یا عورت ہونا معلوم ہو۔ حالی نے اُس تصور کی بھی مذمت کی ہے، جو شعر کے ہاں تانیث کے بہ جاے مذکور کی ضمیر استہماں کر کے پیش کیا جاتا ہے۔ ان کے خیال میں مرد کا مصوب مرد ہونا ایک قبیح و شنیع دستور بن گیا ہے۔ اس سے قومی اخلاق کو داغ لگتا ہے۔

غزل وادوں کے لیے حالی کا یہ یہ تھ کہ اچھوتے مضامین پر طبع آزمائی کرنا اور ایک ایک مضمون و مختلف سبب و مختلف پیرایوں میں پیش کرنا شاعری کا کام ہے لیکن اگر کوئی مضمون مختلف پہلوؤں سے پیش کیا جا چکا ہو اور مزید اس میں کوئی گنجائش نہ ہو تو شاعر کو اس سے گریز کرنا چاہیے۔

مولانا حالی نے اپنے نظریہ شعر میں غزل، قصیدہ اور مثنوی پر بھی گفتگو کی ہے، وہ غزل کو تمام صنفِ سخن میں سب سے زیادہ اہم اور رفیع شان صنف قرار دیتے ہیں۔ غزل کے سلسلے میں ان کا نقطہ نظریہ ہے کہ اس میں عشقیہ مضامین باندھے جائیں، ان کے لیے جامع، لحاظ کا انتخاب یا جائے، جو دوستی اور محبت کی تمام نوعیتوں اور جملہ جسمانی و روحانی تصدیقات پر حاوی ہو اور جہاں تک ممکن ہو کوئی ایسا لفظ نہ آنے پائے جس سے مصوب کا عورت یا مرد ہونا معلوم ہو سکے۔ حالی حریات کو غزل میں داخل کرنے کے قائل ہیں لیکن وہ خمریات کی آڑے کر فقہاء و زہاد اور تمام مہذبہ دین پر طنز و تشنیع، تو بہ شکنی اور رندی و بادہ نوشی پر فخر و ناز اور حاسنین دین پر کتہ چینی کو ناپسند کرتے ہیں۔ وہ غزل کو انسانی سماج یا معاشرے کی تابع تصور کرتے ہیں اور وضع طور پر کہتے ہیں کہ غزل کو شاعر کے افکار و خیالات کا آرگن ہونا چاہیے۔

مولانا حالی قصیدے کو شعر کی ایک اہم صنف قرار دیتے ہیں، لیکن یہ اسی صورت میں جب کہ اس کی بنیاد محض تقلید کی مضامین پر نہ ہو بل کہ سچے جوش اور وابستگی پر ہو۔ اگر یہ بات ہو تو قصیدہ ان کے نزدیک تنہا ہم صنفِ سخن ہے کہ اس کے بغیر شاعر درجہ کمال کو نہیں پہنچ سکتا۔ اس لیے کہ اکثر اوقات ایسا ہوتا ہے کہ کسی چیز کو دیکھ کر یا کسی واقعے کو سن کر ہمارے دل میں تعریف و توصیف یا نفرت و مذمت کا ایک جذبہ ابھرتا ہے، کسی کے عدل و انصاف یا عداوت کا ذکر سن کر اس کی تعریف و تحسین کرنے کو جی چاہتا ہے، کہیں کسی نیک دل و ستودہ خصائل شخص کی موت پر افسوس کرنے یا اس کی خوبیاں گنوانے کو جی چاہتا ہے، گزرے ہوئے اعزہ و اقارب اور دوستوں کی صحبتیں یاد آتی ہیں یا کسی ایسی جگہ سے گزر

ہونے کی بات یاد آجاتی ہے، جس کا لطف بعد میں بھی محسوس ہوتا رہتا ہے۔ اسی طرح جب کوئی واقعہ ہمیں ناگوار معلوم ہوتا ہے یا کسی کی کوئی قابل نفرت و مذمت حرکت سامنے آتی ہے تو اس کی مذمت و تحقیر کرنے کو بے ساختہ جی چاہتا ہے، ایسے مواقع پر شاعر کا فرض ہے کہ جو اللہ اسے اللہ کی طرف سے عطا ہوا ہے اسے کام میں لائے۔

مثنوی کے یہ حوالے غزل اور قصیدے سے متعلق شاعرانہ حوالے ہیں اور شاعر بھی تحریر فرمائی ہیں۔ پہلی شرط یہ کہ مثنوی کا ہر شعر دوسرے شعر سے اس طرح منسلک ہونا چاہیے، جس طرح زنجیر کی ہر کڑی سے کڑی ملی ہوئی ہوتی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ جن دن طبیعت پر غم کا غلبہ ہوتا ہے، وہ مثنوی کی شرائط مانگتے نہیں اور کہتے ہیں۔ اس لیے مثنوی نگاری کے وقت شاعر کو اپنا غریہ مزاج ختم کر دینا چاہیے۔

حالی نے مثنوی کے یہ دوسری شرط یہ رکھی ہے کہ جو قصہ مثنوی میں بیان ہو اس کی بنیاد خرق عادات یا ناممکن باتوں پر نہ ہو، بے سروپا باتیں نظم کرنے سے اجتناب کیا جانا چاہیے۔

حالی کہتے ہیں کہ اگرچہ مبالغہ کو محاکم میں شاعر کیا جاتا ہے لیکن مبالغہ اس حد تک نہ ہو کہ اس چیز کے متعلق مبالغے کا عمل کیا جا رہا ہو اس سے سرے سے اسے کوئی مناسبت ہی نہ ہو۔ مبالغہ اسی قدر ہونا چاہیے کہ جو بات بیان کی جا رہی ہو مبالغہ کی مدد سے وہ قدرتی یا سامع کے دل میں جگہ کر لے۔

مولانا کا نظریہ ہے کہ جو حالت کسی شاعر یا جگہ کی بیان کی جائے محض وہ معنوی دونوں اعتبار سے نیچے ان اور عام عادات کے مطابق ہوا، قصے کے بیان میں اس کا بھی خیال رکھنا چاہیے کہ ایک بیان دوسرے بیان کی تندیب نہ کرے، قصوں میں تجربہ اور مشاہدے کے خلاف بات پیش کرنے سے بھی پرہیز کیا جائے۔

مولانا حالی نے قصوں اور غزلوں کے ساتھ ساتھ تذکرہ و سوانح نگاری کو نئے رنگ سے آشنا کیا ہے۔ غالب اور مرثیہ کے حالات زندگی یا کار غالب اور حیات جاوید کے نام سے لکھے ہیں، ان میں تنقید کے بڑے بڑے نقوش ملتے ہیں۔ بلکہ ان میں سنا زیا و مناسب ہو گا کہ مولانا حالی پہلے شخص ہیں جنہوں نے تنقید اور سوانح نگاری کی روایت کو کامل طور پر ہم رنگ و ہم آہنگ کیا۔

مولانا حالی کی کتاب مقدمہ شعر و شاعری جدید تنقید کے لیے سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس میں انھوں نے بڑے دلائل کے ساتھ یہ بات واضح کی ہے کہ شاعری کوئی بے معنی یا بے مصرف چیز نہیں ہے بلکہ اگر اسے شعور اور سیاق کے ساتھ برتا جائے تو یہ کسی قوم یا معاشرے میں عظیم انقلاب کا ذریعہ بن سکتی ہے۔ حالی نے اپنے اسی نقطہ نظر کی روشنی میں اچھی اور بامقصد شاعری کے اصول مرتب کیے ہیں اور اردو شاعری کی مختلف اصناف پر گفتگو کر کے ان محسن و معائب کا جائزہ دیا ہے جن کا تعلق اردو شاعری سے ہے۔ حالی کو اس بات کی اولیت حاصل ہے کہ انھوں نے اپنے مقدمے میں سب سے پہلے ادب و آداب کے باہمی رشتے کی وضاحت کی اور ادب کی دنیا میں یہ اعلان کیا کہ شعر یا ادب سوسائٹی کے تابع ہوتا ہے۔ اس صورت میں یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ جدید تنقید کی بنیاد رکھنے میں حالی کی کوششوں سے نہیں انکار کیا جاسکتا۔ موجودہ تنقید پر حالی کے اثرات نمایاں طور پر دیکھے جاسکتے ہیں۔ شاید اسی لیے حالی کے مقدمہ کو اردو تنقید کی پہلی کتاب کہا جاتا ہے۔ بعض ناقدین کا خیال ہے کہ حالی کے بعد اب تک اردو تنقید میں حالی کے مقدمہ شعر و شاعری سے بہتر کارنامہ نہیں پیش کیا جا سکا۔ (۸۲) بعض ناقدین کا کہنا ہے کہ حالی خود ایک دبستاں تھے اور انھوں نے ذوق شعری کی جو بنا ڈالی ہے وہ کم و بیش آج تک جاری ہے۔ (۸۳)

حالی کی تمام خوبیوں اور کارناموں کے اعتراف کے ساتھ ساتھ یہ کہہ دینا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ حالی کے نظام تنقید میں بعض چیزیں ایسی بھی ملتی ہیں جن پر نگشت نمائی ہو سکتی ہے اور ہوئی بھی ہے۔ (۸۴) مثال کے طور پر مولانا حالی نے جو تنقیدی نظام پیش کیا ہے اس میں توازن کے بجائے وضاحت ملتی ہے۔ اس عمل سے ان کی تنقید میں عموم بھی پیدا ہو گیا اور اس کی دل چسپی بھی بڑھ گئی لیکن بات نقص سے خالی نہیں۔ یا یہ کہ شعر کے لیے وزن اور قافیہ و ردیف کو نہ صرف یہ کہ ضروری نہیں سمجھتے بلکہ انھیں شعر کے بے مہم قرار دیا ہے، جب کہ خود حالی نے پوری عمر ایک شعر بھی ان پابندیوں سے آزاد ہو کر نہیں کہا۔ ظاہر ہے کہ یہ پابندیاں ان کے نزدیک بھی ناقابل عمل رہی ہوں گی۔

شبلی کی تنقید نگاری

اردو تنقید کے باب میں مولانا صاف حسین حالی کے بعد مولانا شبلی نعمانی کا نام آتا ہے۔ اس کے بنیادی مسائل و اجراء کے میں شبلی پیش پیش رہے ہیں۔ انہوں نے تنقید کے مشرقی، مغربی، نوں بہتوں سے استفادہ کیا ہے۔

شبلی ان کے سم فائن ہاروں میں شمار کیے جاتے ہیں جو بہت کم وقت کا محراب بھی میں درناقد و محقق حتیٰ اور مورخ و تنقید نگار بھی۔ یوں تو شبلی کے تنقید نامہ سریات ان کے مختلف "بنی و مذہبی کتبوں میں ملتے ہیں، لیکن اس کے تنقیدی اور سریات کی حالت آمیزہ کی ان کی معروف کتاب شعرانجمن (حصہ چہارم) سے ہوتی ہے۔

یہ شبلی کا نام ہے تنقید ہے کہ جہاں انہوں نے ایک نئے اور نئے منہ کی نقیث سے سید احمد خاں سے فیض اٹھایا ہے وہیں اس کی بعض راہوں و سرایتوں کے ذریعے بھی یہ ہے اور یہ ہے، ہاشمیر اور ایانت اور ناقد و محقق سے ان باتوں کا تعلق بھی کی جاتی ہے۔ سید احمد خاں کے بعد حالی اور شبلی دو ایسے عظیم نام ہیں جنہوں نے اردو کی تاریخ و خاص طور پر پرانے پرانی ہے۔ شبلی نے اردو کی زبان و ادب کے بارے میں "میں" و "میں" کا جامع نقطہ نظر رکھنے کے باوجود وہ بالکل تنقید کے بارے میں تنقید نگار نہیں رہے ہیں۔ ثانیاً، بنی تصورات پر مباحث میں اس کا مزاج اور معیار نظر و ادب کی بات نہیں بلکہ یہ مشرقی افکار ہیں۔ یہ بات اپنی حد ہے کہ وہ ان افکار کی تشریح و تفسیر ایک نقطہ کے بجائے ایک نقطہ کی حیثیت سے کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں ان کی کتاب شعرانجمن شبلی کی حد و اس سے رہا وہ ان کی پوچھ گچھ کے بعد کی ہے جسے وہ ان کے نقطہ نظر کی روشنی میں چاہتا ہے جسے انہوں نے سید کی حیثیت سے بائبل اور ان میں انہوں نے پیش کیا تھا۔ ان کے میں ان کی مکمل تنقید ہوتی ہے۔

کار "موازنہ انیس و دیر" بھی منظر عام پر آیا۔ اس شاہ کار کو مشرقی طرز تنقید کا بہترین نمونہ کہا جاسکتا ہے۔ تنقید کی تنقید ادب صحیح معنوں میں فن لطیف بالخصوص شاعری کے ذریعے انسانی زندگی کو مسرت و بصیرت کے امتزاج کا ایک دائمی نسخہ تجویز کرتی ہے۔ اس نسخے کے اجزاء غزل، مثنوی اور مرثیہ ہیں خواہ وہ فارسی میں ہوں خواہ اردو میں۔ ان میں رباعی اور قصیدہ بھی شامل ہیں۔

شاعری کے سلسلے میں ناقدین کے دو خیالات پائے جاتے ہیں۔ ایک خیال کے مطابق شاعری ایک شعوری عمل ہے، اس کے نزدیک شعر کسب و کاوش کے نتیجے میں وجود میں آسکتا ہے۔ دوسرے خیال کے مطابق شاعری خالص وہی وجدانی چیز ہے، اسے کسب و کاوش سے نہیں حاصل کیا جاسکتا۔ یہ محض خدا داد صلاحیتوں کی بنیاد پر وجود میں آتی ہے۔ اس لیے کہ

شاعری جزوے سمت از پیغمبری (عطار)

یا

الشعراء تلاميذ الرحمن

تنقید کی ثانی انداز خیال کے حامل ہیں، انھوں نے شاعری کی حقیقت و مامیت پر تنقید کرتے ہوئے اسے ذوقی اور وجدانی شے قرار دیا ہے، وہ شاعری کو ایک وہی اور خدا داد عطیہ تصور کرتے ہیں۔ ان کے نقطہ نظر سے شاعری کے دو عناصر ہیں (۱) ادراک (۲) احساس

تنقید کے اس نقطہ نظر کو نکات جیس کے بیان سے تائید ملتی ہے، جس نے شاعری کے چار عناصر بتائے ہیں:

(۱) ادراک عنصر (۲) جذباتی عنصر (۳) تخیلی عنصر (۴) تکنیکی یا لسانی عنصر

تنقید کا خیال ہے کہ ادراک کا کام اشیاء کو معلوم کرنا یا استدلال و استنباط سے کام لینا ہے اور ہر قسم کی ایجادات، انکشافات اور دوسرے تمام علوم و فنون ادراک ہی کے نتائج عمل ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ بنیادی طور پر ہر شخص کا مادی تجربہ ادراک ہی ہوتا ہے، جو اس ضمیر سے جو معلومات ہم حاصل کرتے ہیں یا اپنے ذہن میں جمع کرتے ہیں، ان کو حسنی ادراک کا نام دیا جاسکتا ہے۔ جب کہ احساس کا کام کسی شے کا ادراک کرنا یا کسی مسئلے کو حل کرنا یا کسی بات پر غور کرنا اور سوچنا نہیں ہے۔ اس کا کام صرف یہ ہے کہ جب کوئی متاثر کرنے والا واقعہ پیش

آتا ہے تو وہ متاثر ہو جاتا ہے، غم کی حالت میں مغموم، مسرت کی حالت میں مسرور، وحیرت انگیز بات پر متحیر ہو جاتا ہے۔ شبلی کے خیال میں انسان کی یہی قوت (احساس) جب غلطے لباس میں ملبوس ہو جاتی ہے تو "شعر" بن جاتی ہے۔ اس لیے وہ سے شاعری کے دورے نام سے تعبیر کرتے ہیں۔ (۸۵) شبلی کا خیال ہے کہ جو جذبات الفاظ کے ذریعے (ہوس) وہ شعر ہیں۔ فرماتے ہیں:

'پہلو کہ یہ الفاظ سامعین کے جذبات پر بھی اثر کرتے ہیں۔ جن میں
 وہ بھی وہی اثر دیتی ہوتا ہے، جو صاحب جذبہ کے اس پر طاری
 ہوتے، اس لیے شعر کی تعریف یوں بھی کر سکتے ہیں کہ "جو کام انسانی
 جذبات کو براہِ بیخوش کرے اور ان کو تحریک میں لے لے وہ شعر ہے"۔ (۸۶)

جو چیزیں انسان کے دل پر اپنا اثر چھوڑتی ہیں ان میں موسیقی، مصوری اور صنعت گری سے تانہ بہ تانہ شاعر شاعری بھی ہے۔ شبلی کا خیال ہے کہ شاعری ان میں سب پر فوقیت رکھتی ہے، اس لیے کہ موسیقی صرف قوتِ سامعہ کو محفوظ کرتی ہے، اگر انسان کے اندر قوتِ سامعہ نہ ہو تو موسیقی اس کے لیے ایک بے کار اور فضول شے ہے۔ مصوری سے لطف اٹانے سے یہ قوتِ باصہ والی ضرورت ہے، اور ہر شخص اس قوت کے محروم ہے تو مصوری اس کی قسم کا حظ نہیں دے سکتی، یہی معاملہ صنعت گری کا بھی ہے۔ اس سے بھی حظ و امتداد حاصل کرنے سے یہ بصارت کی شرط ہے۔ لیکن شاعری کا معاملہ یہ ہے کہ

۔۔۔ آں چہ خواہاں ہمہ دارند تو تہاداری

شاعری بہ یہ قوت پانچوں حواس کو متاثر کر سکتی ہے۔ اس سے انسان کی قوتِ باصہ، و بھی لطف حاصل ہو سکتا ہے اور قوتِ سامعہ و بھی اور ذائقہ، شہدہ اور سامعہ کی قوت و بھی۔ (۸۷)

شبلی شاعری و سائنس درمیانے دورے علوم و فنون پر بھی فوقیت دیتے ہیں۔ اس لیے کہ شعر کا نمایاں وصف جذبات کو براہِ بیخوش کرنا ہے، اور اسے ان کرشمات کے اندر رہنے کی خوشی کا اثر پیدا ہوتا ہے۔ شاعری کا حقِ طب دل سے ہوتا ہے اور سائنس یا دورے علوم و فنون کا یقین سے۔ سائنس استدلال سے کام لیتا ہے اور شاعری محرکات و استقامت رکھتی ہے اور سائنس دلی بھی معاملہ سائنس سے عقل کے راہِ پیش کرتا ہے، جب کہ شاعری حساسات کو اس طرح

منظر دکھاتی ہے۔ لیکن چوں کہ متذکرہ صفات، خوبیاں اور خاصیتیں موسیقی، مصوری یہاں تک کہ منظر قدرت میں بھی پائی جاتی ہیں، اس لیے شبلی نے الفاظ یا کلام کی قید لگا دی ہے۔ (۸۸)

شبلی کا نقطہ نظر یہ ہے کہ خطابت، تاریخ، افسانہ اور ڈراما کو بھی شاعری کے خانے میں رکھا جائے، ان کا خیال ہے کہ ان اصناف اور شعر کے درمیان کوئی حد فاصل نہیں قائم کی جاسکتی، اس لیے کہ اکثر اعلیٰ درجے کی نظمیں افسانے کی شکل میں ہوتی ہیں اور اکثر افسانوں میں شاعری کی روح کار فرما ہوتی ہے اور جب دونوں چیزیں مل جاتی ہیں تو ان میں امتیاز کرنا اگر ناممکن نہیں تو مشکل بہ ہر حال ہوتا ہے۔ تاہم شبلی یہ بات تسلیم کرتے ہیں کہ

”افسانہ اسی حد تک افسانہ ہے، جہاں تک اس میں خارجی واقعات اور زندگی کی تصویر ہوتی ہے، جہاں سے اندرونی جذبات اور احساسات شروع ہوتے ہیں، وہاں شاعری کی حد آ جاتی ہے۔ افسانہ نگار بیرونی اشیاء کا استقصا کے ساتھ مطالعہ کرتا ہے، یہ خلاف اس کے شعر اندرونی جذبات اور احساسات کی نیرنگیوں کا تجربہ کار ہوتا ہے۔“ (۸۹)

شاعری اور خطابت سے متعلق شبلی کا نقطہ نظر یہ ہے کہ خطابت کا مقصود حاضرین سے خطاب کرنا ہوتا ہے، خطیب سامعین کے مذاق، رجحان، دلچسپی اور معتقدات کو ملحوظ رکھتا ہے۔ تاکہ ان کے جذبات کو زیادہ سے زیادہ کام میں لاسکے اور جس غرض کے لیے اُس نے سامعین کو اکٹھا کیا ہے یا سامعین نے اکٹھا ہو کر اُسے خطاب کرنے کے لیے مدعو کیا ہے، وہ پوری ہو سکے۔ اگر خطیب نے جس مقصد کے پیش نظر خطاب کیا ہے وہ مقصد پورا ہو جائے تو یہ خطیب کی بہت بڑی کامیابی تصور کی جاتی ہے۔ جب کہ شعر کا معاملہ اس کے عکس برعکس ہے۔ شعر کو نہ سامعین سے کوئی واسطہ ہوتا ہے اور نہ قارئین سے۔ وہ ان دونوں سے بے نیاز ہوتا ہے، اُس کے کلام سے محفل میں موجود سامعین یا اُس کا دیوان پڑھنے والے قارئین پر کیا اثرات مرتب ہوتے ہیں، اُسے اس سے کوئی تعلق نہیں ہوتا، وہ تو بس اپنے دل میں پیدا ہونے والے جذبات کو بے اختیار غماز کا جامہ پہنا کر پیش کر دیتا ہے۔ بالکل اسی طرح جس طرح کہ کسی انسان کو جب، کہیں درد ہوتا ہے تو بے ساختہ اس کے منہ سے آونگل جاتی ہے۔ یہ شاعر کے شعر کا اثر سامعین و قارئین پر مرتب ہوتا ہے۔ لیکن شعر کے پیش نظر یہ چیز نہیں ہوتی۔ اس کی مثال شبلی نے یہ دی ہے کہ جس طرح کسی کا کوئی عزیز مر جائے تو

نوحہ کرتا ہے اور نوحہ سننے والے بھی تڑپ اٹھتے ہیں بلکہ نوحے میں شریف ہو جاتے ہیں۔ حالانکہ نوحہ گر کا مقصد کسی کو تڑپانا یا شریک نوحہ کرنا قطعی نہیں ہوتا (۹۰)

پہلی وزن کو شعر کا ایک ضروری جز سمجھتے ہیں، لیکن اسے شاعری کا اصلی عنصر تسلیم نہیں کرتے۔ وہ واسطوں کے اس نظریے کی بھی تردید کرتے ہیں کہ شاعری کا اصلی عنصر محاکات ہے۔ پہلی گمان ہے کہ سب سے پہلے شعر ایسے ہیں، جو وقتی شعر ہیں لیکن ان میں محاکات نہیں ہے۔ ان کے دو نمونہ شعر میں شعر ہوتے ہیں اور ہیں۔ ان کے نزدیک شاعری دو چیزوں کا نام ہے۔ (۱) محاکات (۲) تخیل۔ ان میں سے ایک بات بھی یقینی بات ہے کہ شعر شعر ہونا اور شعر کی خصوصیات، راست، سنبھالی اور اس انداز و غیرہ و واقعہ کے منہ سے نہیں بلکہ عوارض و صورتات کا مجموعہ ہے۔ (۹۱)

پہلی نے شعر انگریز میں محاکات پر ایک نیا نظریہ پیش کیا ہے اور اس کی مرہم سے سب سے پہلے کہ محاکات کے معنی کی چیز محاکات کا شعر ہے اور اس کا شعر اور اس کا تصویر ان کے سامنے ہے۔ تصویر اور محاکات میں یہ بات ہے۔ تصویر میں محاکات نہایت سے محاکات کی تصویر چھپتی جا سکتی ہے۔ لیکن یہاں اس کے بھی محاکات کا نام ہے۔ پہلی گمان ہے کہ تصویر میں محاکات کے مطابق ہوتی ہے۔ محاکات میں محاکات پر محاکات ہوتا ہے۔ محاکات کے ساتھ ساتھ یہ محاکات ہے۔

(۱) محاکات، محاکات کے معنی میں محاکات ہے۔

(۲) شاعری اور اصل میں گہری مطابقت ہو۔

(۳) شاعری محاکات کے معنی میں محاکات ہے۔

(۴) شاعری محاکات کے معنی میں محاکات ہے۔

جائے۔

(۵) شاعری محاکات کے معنی میں محاکات ہے۔

(۶) شاعری محاکات کے معنی میں محاکات ہے۔

جائے۔

(۷) کبھی کبھی تجزیات کو نظر انداز کرنے سے محاکات پیدا ہوتی ہے، اور کبھی کبھی مخصوص تشبیہات پیدا کرنے سے محاکات پیدا ہوتی ہے۔

تجلی اگرچہ شاعری کے عنصر کی حیثیت محاکات اور تخیل کو دیتے ہیں، لیکن بنیادی طور پر ان کے مزایا تاریخی کا اصل عنصر تخیل ہے۔ چنانچہ وہ کہتے ہیں

اگرچہ محاکات میں جو جان آتی ہے وہ تخیل ہی سے آتی ہے اور نہ محاکات محاکات تھان سے زیادہ نہیں، قوت محاکات کا یہ کام ہے کہ جو پتھر دیکھے یا سنے، اس کو الفاظ کے ذریعے سے وہ داکر کے یکساں چیزوں میں یک خاص ترتیب، تناسب اور نطق کو کام میں لے کر ان پر آب و رنگ چڑھنا قوت تخیل کا کام ہے۔" (۹۲)

تجلی نے اپنے تنقیدی کلمہ میں تخیل کو خاص ہیئت دی ہے جس کو انگریزی میں *imagination* یا *creative power* کہتے ہیں۔ مغربی قارئین کے تخیل کو ایک ایسی قوت قرار دیا ہے جو جذباتی اور "راہی عنصر کو ذہن میں پہلے سے جمع شدہ مواد کے ساتھ ملاتی ہے اور اس مواد سے نئے سے مرکبات بناتی ہے۔ تخیل ایک ایسی ذہنی صلاحیت ہے جو اس کے خام مواد کو سہا پیو کے ذریعے میں خاص حصہ دیتی ہے۔ تجلی کا خیال ہے کہ تخیل اور اصل قوت اختراع کو نام ہے۔ تجلی سے قوت اختراع مر کر اس کے بنیادی عمل کی طرف رجوع ہوتا ہے۔ تخیل کا یہ کام ہے کہ قوت تخیل کی ذریعہ سے شاعر کے لیے تمام سببوں پر اس کا مدد مل جاتی ہے اور وہ کچھ چیزوں کو بھی ایسا سمجھتا ہے جیسے سو تو در شعر کی پیر وھا کہتا ہے۔ ہر ایک شاعر کا اس کام تخیل ہے، تخیل سے محاکات میں جان آتی ہے اور اس کی قوت کی حیثیت ذہن سے بڑھ کر نہیں ہے، تجلی نے سمجھا ہے کہ تخیل اور قوت تخیل صورتوں میں عمل کرتی ہے

(۱) شاعر ہر وہاں، ہر بیان تخیل کی مدد سے اپنے ذہن میں اسے نہ تخیل نہ تخیل۔

(۲) تخیل کے ذریعے سے تخیل کو اپنی نظر سے نہیں دیکھتی بلکہ

دوبارہ نظر ڈالتی ہے اور اسے نو مرتب کرتی ہے۔

(۳) تخیل کی بات، بات کے پسے سے بہت راز آتی ہے جس تک رسائی کے

بڑے دانشوروں تک کی نہیں ہوتی۔

(۴) تخیل کی منطق عام منطق سے الگ ہوتی ہے، کچھ چیزوں کو وہ اپنے انداز سے مرتب کرتی ہے، تخیل کے استدلال کا طریقہ عام استدلال سے الگ ہوتا ہے۔ وہ پہلے سے طے شدہ چیزوں کو نئے انداز سے مرتب کرتی ہے حالت و ماحول اور اختراع کو نئے طرز سے پیدا کرتی ہے۔

(۵) تخیل ایک ایک چیز کو سو سو بار دیکھتی ہے یا اس میں سو سو پہلو نکالتی ہے اور ہر چیز کو بار یک نظر سے دیکھتی ہے اور اس کے چھپے ہوئے اوصاف کو تلاش کرتی ہے۔
 شبلی نے اس بات پر بھی بحث کی ہے کہ تخیل کے سبب مواد کہاں سے حاصل کیا جائے۔ چنانچہ لکھتے ہیں:

”تخیل جس قدر طویل، باریک، متنوع اور شیرا عمل ہوگی اسی قدر اس نے
 ایسے مشاہدات کی زیادہ ضرورت ہوگی، جس قدر بند پر و زبوں، اسی قدر فن
 کی وسعت زیادہ درکار ہوگی۔ (۹۳)

شبلی نے اس نکتے پر بحث کی ہے کہ تخیل میں توازن ہونا چاہیے ورنہ بے اعتدالیوں سے بچانا چاہیے۔ شبلی کا خیال ہے کہ:

(۱) مبالغہ تخیل کو بے اعتدال بناتا ہے۔

(۲) بعض شاعر تناسب لفظی یا ایہام گوئی پر اپنی شاعری کی بنیاد رکھتے ہیں اس قسم کی لفظی بازی گری سے بھی تخیل بڑی طرح مجروح ہوتی ہے۔

(۳) ناموزوں اور غیر ضروری استعارات اور تشبیہات استعمال کرنے سے بھی بے اعتدالی آتی ہے۔

(۴) جن تعین کا غلط استعمال بھی تخیل کو کمزور کرتا ہے۔

ان چیزوں کے علاوہ شبلی نے اپنے تنقیدی افکار میں سبب یوں و خاص اہمیت دی ہے اس سلسلے میں انہوں نے تشبیہ اور استعارے کی نسبت پر خاص زور دیا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ انہیں اور چنی تشبیہوں اور بر محل استعاروں سے اسلوب میں شش و درمیت پیدا ہوتی ہے۔ اور اصل اس مقام پر شبلی نے غوی اور محازی زبان کی بحث بھی کی ہے، ان کا خیال ہے کہ اس غوی زبان ساتھ چھوڑتی ہے وہاں مباحی یا تخیلی زبان ساتھ آتی ہے۔ اس میں تشبیہ و استعارہ اور اصل طرز سے دوری اور غریبی کی تعلق کی بات ہے۔ انہوں

نے تشبیہ اور استعارے پر دل کش بحث کی ہے۔

شبلی نے مفرد اور مرکب الفاظ پر خاص توجہ دی ہے، ان کا خیال ہے کہ شاعری کے لیے سب سے مقدم چیز جدت اور لطف ادا ہے بل کہ بعض اہل فن کے نزدیک جدت ادا ہی کا نام شاعری ہے۔ ایک بات سیدھی طرح سے کہی جائے تو معمولی ہے، اسی کو جدید انداز سے لکھ دیا جاوے تو شاعری ہے۔ (۹۴) اس سلسلے میں انھوں نے عربی کے قدیم نقاد ابن رشیق کی کتاب "کتاب العمدہ" کا حوالہ دے کر لکھا ہے "لفظ جسم ہے اور مضمون روح، دونوں کا ارتباط باہم ایسا ہے جیسا جسم اور روح کا ارتباط۔" اس سے ثابت ہوتا ہے کہ شبلی لفظ و معنی کی دوری کے قائل تھے، یہ نقطہ نظر عربی اور فارسی شعریات کا سنگ بنیاد ہے لیکن اب تازہ تحقیقات خاص طور پر میکس مولر نے ثابت کر دیا ہے کہ ہر خیال اپنے ساتھ الفاظ کا جامہ لٹاتا ہے، اس لیے لفظ و معنی میں رشتہ غیریت نہیں رشتہ عینیت ہے۔ شبلی نے الفاظ پر بحث کرتے ہوئے بتایا ہے کہ الفاظ کئی طرح کے ہوتے ہیں بعض نازک، لطیف، شستہ، بعض رواں، شیریں اور بعض یرشکت، متین اور بلند۔ اسی طرح وہ بعض الفاظ کو سمجھتے ہیں کہ وہ مغلط اور مشکل ہوتے ہیں۔ انھوں نے الفاظ کو فصیح و غیر فصیح اور مانوس اور نامانوس کے دائروں میں تقسیم کر دیا ہے۔ دراصل بحر و لفظ فصیح ہوتا ہے نہ غیر فصیح۔ خوش آہنگ ہوتا ہے نہ بد آہنگ۔ بل کہ اس کا استعمال فصیح و غیر فصیح بنا ہوتا ہے۔ پھر بھی شبلی نے خاص طور پر سادگی ادا اور واقعیت پر زور دیا ہے۔ واقعیت سے شبلی کی مراد یہ ہے کہ شاعری میں اصلیت ہو، جس پر موانع و حائل سے زور دیا تھا۔ اگرچہ شبلی جدت کو غیر معمولی اہمیت دیتے ہیں لیکن وہ اس کی کوئی متعین تعریف نہیں کرتے۔ محض چند واقعات پیش کر کے جدت کا مفہوم واضح کرتے ہیں۔ چنانچہ لکھتے ہیں

"جدت ادا کی منطقی تعریف و اس کے اصول اور قواعد کا انصاف سخت مشکل

بل کہ ناممکن ہے۔ وہ ایک ذاتی چیز ہے جس کا صحیح اور ایک صرف ذوق سے

ہو سکتا ہے۔" (۹۵)

شبلی شعر کی تاثیر کو تسلیم کرتے ہیں اور اس کا سبب وہ ارسطو کے اس بیان کو

قرار دیتے ہیں، جس میں اس نے کہا ہے

"انسان میں نقاد اور محاکات کا مادہ فطری ہے۔ جانوروں میں یہ مادہ یا تو ہوتا

نہیں یا ہوتا ہے تو کم سے کم ہوتا ہے مثلاً طوط صرف آواز کی نقاد کرتا ہے

حرکات و سُلکات کی نہیں اور بندہ حرکات و سُلکات و نکل کرتا ہے اور ان
 نہیں۔ (۹۱)

شاعری کی تاثیر کو تسلیم کر لینے کے بعد چلتی ہے یہ

”شاعری صرف محسوسات و تصورات میں حقیقی بلکہ حقائق اور
 احساسات و حسی پیش سرایت سے شاعر کو سینہ مارے اور پوشیدہ
 جذبات کے اظہار میں ممت یکتا ہے جس کا صرف یہ اس کا حلقہ
 عاشق شاعر ہے۔ شاعری اس میں روح و حسیں و حقیقت اور حقیقی
 احوال پر یہ ایک حقیقت میں مزاج و اقلیت ہو سکتا ہے۔ حسی و حسی
 پر نہ توجہ ہے۔ خواہ وہی روحانی تصویر ہو کیسے ہے اس سے مر
 نہیں دیکھ سکتے، شعر ہم کو دکھاتا ہے۔ (۹۲)

چلتی شاعری و ادب کی فطرت تسلیم ہے نہیں۔ کہ جس سے ان کے حلقہ ہو
 ان کا حلقہ صرف ہے۔ ان کا حلقہ ہے۔ ان کا حلقہ ہے۔ ان کا حلقہ ہے۔ ان کا حلقہ ہے۔
 نہیں، ہر حال میں حقیقی حقیقت ہے۔ ان کا حلقہ ہے۔ ان کا حلقہ ہے۔ ان کا حلقہ ہے۔
 میں بہت ہی اس میں حقیقت ہے۔ ان کا حلقہ ہے۔ ان کا حلقہ ہے۔ ان کا حلقہ ہے۔
 ان کا حلقہ ہے۔ ان کا حلقہ ہے۔ ان کا حلقہ ہے۔ ان کا حلقہ ہے۔ ان کا حلقہ ہے۔
 ہیں۔ (۹۸)

ان کا حلقہ ہے۔ ان کا حلقہ ہے۔ ان کا حلقہ ہے۔ ان کا حلقہ ہے۔ ان کا حلقہ ہے۔
 ان کا حلقہ ہے۔ ان کا حلقہ ہے۔ ان کا حلقہ ہے۔ ان کا حلقہ ہے۔ ان کا حلقہ ہے۔
 ان کا حلقہ ہے۔ ان کا حلقہ ہے۔ ان کا حلقہ ہے۔ ان کا حلقہ ہے۔ ان کا حلقہ ہے۔
 ان کا حلقہ ہے۔ ان کا حلقہ ہے۔ ان کا حلقہ ہے۔ ان کا حلقہ ہے۔ ان کا حلقہ ہے۔
 ان کا حلقہ ہے۔ ان کا حلقہ ہے۔ ان کا حلقہ ہے۔ ان کا حلقہ ہے۔ ان کا حلقہ ہے۔

عبدالحق کی تنقید نگاری

اردو تنقید نے رتھانی سفر میں مولوی عبدالحق کا نام بڑی اہمیت اور قدر و قیمت کا حامل ہے۔ بلکہ یہ بات یہی جانتی ہے کہ مولانا حالی اور مولانا شبلی کے بعد اردو کے ہم نامقداں میں مولوی عبدالحق پر ہی نگاہ جاتی ہے۔ مولوی عبدالحق کی تنقید میں حالی کی خدایت بھی ملتی ہے، شبلی کی ہمایات بھی۔ مولوی عبدالحق نامقداں بھی تھے اور محقق بھی۔ لیکن نامقداں تھے محقق زیادہ۔ بلکہ بعض نامقداں تو انھیں صرف محقق ہی باور کرتے ہیں نامقداں کی حیثیت سے انھیں تسلیم نہیں کرتے۔ شاید اس کی بڑی وجہ یہ ہو کہ وہ نقد، تحقیق میں عجلت سے کام نہیں لیتے محنت غور و فکر اور تحقیق، تفحص، ان کے بنیادی اوصاف ہیں۔ وہ جس موضوع پر قلم اٹھاتے ہیں اس پر کافی حد تک عبور رکھنے کے بعد اٹھاتے ہیں، اور جب تک بات کی تہ تک نہیں پہنچ جاتے، اس وقت تک کوئی بات صفحہ قرطاس پر نہیں منتقل کرتے۔ مسے کے جز، مل کا ہمدستی، احاطہ ن کا ہم تنبیذ ہے۔ اس ذیل میں ”باغ و بہار“ کو بطور ثبوت پیش کیا جاسکتا ہے۔ ”باغ و بہار“ اس کی طرز تحقیق اور شعور نقد، دونوں کا عظیم نمونہ ہے۔ ”باغ و بہار“ کے بارے میں یہ عام خیال ہے کہ یہ ”قصہ چہار درویش“ کا اردو ترجمہ ہے۔ جو کہ پہلے فارسی میں تھا۔ میرامن دہائی کے سن ۱۰۷۰ عوے کی تصدیق مولوی عبدالحق کی تحقیق نے کی اور ثابت کیا کہ ”باغ و بہار“ فارسی کی کتاب ”قصہ چہار درویش“ کا ترجمہ نہیں بلکہ اس کا اصل ماخذ اردو کی قدیم کتاب ”نظم مرصع“ سے در یہ عام مغلطہ اس وجہ سے ہوا کہ یہ قصہ فارسی کی کتاب ”قصہ چہار درویش“ میں بھی موجود ہے۔

جیسا کہ کزشتہ سطور میں لکھا جا چکا ہے کہ مولوی عبدالحق نے حالی سے بھی استفادہ

کیا ہے اور شبلی سے بھی۔ دونوں نے اسباب سے انھوں نے اثر قبول کیا ہے، لیکن اس سے
 ہاں حالی سے کافی حد تک مماثلت پائی جاتی ہے۔ ادبیات مشرق پر دونوں کی گہری نگاہ ہے اور
 دونوں ہی غور و فکر کے بعد قلم اٹھانے کے عادی ہیں، متنبہ حالی اس لیے قابل ستائش ہیں کہ
 انھوں نے جو بیٹھ بھی لکھا ہے پوری آزادی فکر کے ساتھ لکھا ہے جب کہ مولوی عبدالحق نے
 جو بیٹھ بھی لکھا ہے وہ حالی کے ایک عقیدت مند و حیثیت سے لکھا ہے۔ البتہ اس اعتبار
 سے مولوی عبدالحق کو حالی پر اتفاق حاصل ہے کہ مغربی تصورات و خیالات سے ان کی
 واقفیت کافی حد تک بہرہ ور است ہے اور حالی سے زیادہ ہے۔ مولوی عبدالحق کی تحریروں میں
 اگرچہ رنجیسی م اور سادگی زیادہ ہے، لیکن وہ اپنی شرقی ناست اور سادگیوں میں بھی
 شبلی سے قریب نظر آتے ہیں۔ شبلی کی طرح ان کی تنقید میں بھی تحقیق و انصاف کا عنصر
 ہے۔ چوں کہ وہ ادیب سے ساتھ ساتھ عام بھی ہیں، اس لیے عام لوگوں کے مترادف سے وہ
 حالی کے بھی قائم مقام نظر آتے ہیں اور شبلی سے بھی۔ ان چیزوں کے انھیں ارادہ و تارخ
 میں نمایاں اور منفرد اور جدا کیا ہے۔ بلاشبہ مولوی عبدالحق کے شرقی و مغربی و ہمہ گیر
 برکے و انہوں بزرگوں کی تنقید کی روایت کو آگے بڑھایا ہے۔ اپنی صورت میں یہ بات ہی
 جاسکتی ہے کہ مولوی عبدالحق جدید اردو تنقید کے بانیوں میں ہیں، جدید و ناقدین کے
 درمیان ارتقا کی اہم کڑی ہیں۔

یہ صحیح ہے کہ مولوی عبدالحق کے تنقید و موضوعات، منصوبہ بند و منہجی یا
 ان کی اپنی کتاب بھی نہیں ہے، نہ تنقید کی کتاب، نہ ناست اور نہ ان کی کتاب۔
 دستیاب ہے، نہ ہم ان کی تنقید کی کتاب کا نام دے سکیں۔ انھوں نے جو بیٹھ لکھا ہے وہ
 شعروں، ادیبوں اور فلسفہ کاروں کی کتابوں، تقریروں اور اخباروں کی صورت میں ہے۔ یہ
 یہی چیزیں ہیں جن میں ہم غرض تنقید کی روایت کے قیام کے لیے مستعمل تنقید کا نام نہیں
 دے سکتے۔ البتہ ان تقریروں، اخباروں اور تصانیف میں ہمیں وہ سب بات ملے گی جو ان کی
 کتاب یا مقالے میں ملنا چاہیے۔ انھوں نے جس کتاب پر بھی لکھا ہے اس میں یہ بات ہے
 کہ کتاب کے مشتملات اور دوسرے پہلوؤں کو مینٹ ہوئے روایات، تجربات، قدیم و جدید
 ادبیات و مذاہرات سب وہ موضوعات بحث بنائے۔ ان بیٹھوں کی مولوی تحریروں میں جدید

بعد خواباں (تجزیہ 'موازنہ اور فیصلہ) کامل طور پر ملتی ہیں۔

تنقید نگار کے سلسلے میں مولوی عبدالحق کا خیال ہے کہ

”تنقید پر صرف وہی لکھ سکتا اور دوسروں کو ہدایت کر سکتا ہے جس کا تجربہ وسیع، مطالعہ گہرا اور نظر دور میں ہو، جو صرف ذوق صحیح نہ رکھتا ہو بل کہ دریاے ادبیات کا شناور بھی ہو۔ جس نے ایک مدت تک مطالعہ اور غور و فکر سے بعد ان امور کے متعلق خاص رائے قائم کی ہو اور اسے کو بیوں کرنے کی قدرت رکھتا ہو اور دوسروں کے دل نشیں کر سکتا ہو۔“ (۹۹)

تنقید نگاری کی شرط بیان کرنے کے بعد مولوی عبدالحق نے تنقید سے متعلق یہ بات بھی بتائی ہے:

”تنقید پر کتابیں پڑھنے سے تنقید نہیں آتی بل کہ اعلیٰ درجے کا کلام اور اعلیٰ پایے کی تنقیدیں پڑھنے سے اس کا ذوق پیدا ہوتا ہے“ (۱۰۰)

اس بیان سے ظاہر ہوتا ہے کہ مولوی عبدالحق تخلیق کے علاوہ تنقید کی اہمیت اور اس کی اہمیت کو بھی قابل اہم سمجھتے ہیں اور وہ تنقید نگار کے لیے ادبیات سے شغف، کثرت مطالعہ، غور و فکر، کافی تجربہ، ذوق سیم، وسعت نظر، قوت فیصلہ اور قدرت بیان کو ناگزیر قرار دیتے ہیں۔ مولوی عبدالحق تنقید میں طرز بیان کی وضاحت کو زیادہ اہمیت دیتے ہیں لیکن خیال کی اولیت کے اعتراف کے ساتھ۔ چنانچہ کہتے ہیں

”اس میں شبہ نہیں کہ اصل غایت خیال ہے اور حسن بیان ذریعہ۔ لیکن طرز بیان کے محسن اور استقامت سے جدا نہیں ہو سکتے۔ یہ دو چیزیں الگ الگ نہیں ہیں۔ ان کا تعلق جسم و روح کا سا ہے، جسم کو روح سے اور روح کو جسم سے الگ نہیں کر سکتے۔ اس لیے تنقید میں تناد اس سے بے نیاز نہیں ہو سکتا۔ (۱۰۱)

مولوی عبدالحق کی تنقید نگاری پر گفتگو کرتے ہوئے ڈاکٹر عبد معنی نے لکھا ہے

”تنقید نگاری میں ایک تحریر کی حرارت، تپکی و جان کی طرح عبدالحق کی وہ خصوصیت ہے، جو انھیں اپنے پیش روؤں کا وارث، ہم عصر وں کا قائد اور بعد میں آئے دہوں کے لیے ایک نمونہ پیش کرتی ہے۔ وہ روایت کے امین“

حالات کے مبصر اور ترقیات کے علم بردار تھے اور تنقید میں اس کا مقام منحصر
مستحکم، منفرد اور ممتاز ہے۔“ (۱۰۲)

اس میں کوئی شک نہیں کہ اردو ادب کی تنقید و تحقیق کے لیے مولوی عبدالحق کی
خدمات معمولی نہیں غیر معمولی ہیں۔ وہ اپنے بے دوش اور غرض مند کا ناموں کے ساتھ
ادب و تنقید کی تاریخ میں ہمیشہ نمودار ہیں گے۔ ان کے ادبی خیالات سے ادبی تاریخ
رہیں گی۔ مولوی عبدالحق نے تاریخوں، دیباچوں اور افسانہ نگاری کی تاریخوں، تنقیدوں،
دیباچوں اور مقدموں کی صورت میں جن مسائل و ابھارا ہے وہ اردو ادب میں پیدا ہوئے
خوش گوار اضافے کا باعث ہیں۔

نیاز فتح پوری

نیاز فتح پوری (۸۸۴ - ۱۹۶۸ء) درے بہت معروف اردو ادیبوں اور تنقید نگاروں میں شمار ہوتے ہیں اور وہ چاند پر اس کے تحت بھی ہیں۔ انھوں نے اپنے ماہنامے "نگار" (جو کہ ۱۹۴۱ء میں جاری ہوا) کے وسیلے سے اردو ادب کی نئی قدر خدمات انجام دیں۔ اردو میں اُن سے سامنے ہوں گے ہوتے دنوں تک باقاعدگی سے نکلتے رہے جتنا طویل زمانہ "نگار" نے نہتہ ورنہ پھر پاکستان میں ادبی خدمات میں بسر کیا اور اپنے منفرد معیار اور دلی جرأت میں ممتاز مقام کو باقی رکھا۔

نیاز فتح پوری دنیا میں دنیا کی مصوری، شوق کی تحمیل، علمی، حسن اور حسن کی پیر تفریحی ہے۔ وہ سچے مذہبی درے کے تعلیم یافتہ تھے لیکن انھوں نے مذہب کو عینیت و میزبان پر رکھ کر جو کچھ تنقید کیا اس کا سبب باگاہ ظہر یا۔ "نگار" ان کے ادبی و مذہبی دونوں افکار کا ترجمان تھا۔

نیاز فتح پوری عربی، فارسی، اردو اور انگریزی کے چھپے وقف کاروں اور ترجمہ نگاروں میں تھے۔ انھوں نے گجرات میں باقاعدہ شید نہج نہیں لکھ لیکن انگریزی سے دو زبانی کرتے رہے اور ان کا وسیع بردارہ مصوبات مریدی میں شائع ہونے والے رسالہ "ادبی علمی تاریخی" تہذیبی اور خاص کر انسائیکلو پیڈیا رہا ہے۔

نیاز فتح پوری نے اپنے ممتاز ادبی صحیفے "نگار" میں ایک باب مراسلت کا بھی قلم لیا تھا، خاص طور پر تنقید اور جو بات کا۔ اس میں شید ہی بھی ایسا ہو ہو کہ غیر علمی

سوالات کو کوئی جگہ دی گئی ہو۔ اس میں فراہم کردہ معلومات کا سرچشمہ نیاز فتح پوری ہی کا مطالعہ ہوتا تھا۔ اس ذیل میں یہ بھی ممکن ہے کہ ان کے دوسرے علمی دوست اور قلمی معاونین بھی شرکت کرتے رہے ہوں۔

نیاز فتح پوری کے اس ادبی صحیفے کے بہت سے خاص نمبر نکلے، بل کہ نیاز جس موضوع پر تفصیلی گفتگو کرنا چاہتے تھے، ایک ضخیم نمبر شائع کر دیتے تھے۔ ہندی شاعری نمبر، انتقادات نمبر، پاکستان نمبر اور تاریخ اسدی نمبر وغیرہ خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ یہ دو خاص شمارے ہیں جو مختلف اداروں میں نگار کے پرستاروں اور اس سے استفادہ کرنے والوں کا مرکز توجہ بنے رہے۔ نیاز نے ایک خاص نمبر ماخذ اقرآن نمبر — نام سے شائع کیا تھا جس میں اس امر سے بحث کی گئی تھی کہ قرآن میں حادی تہذیب اور تاریخ کے جوہر سے آگے میں وہاں کہاں سے آگے گئے ہیں۔ ایسی کتاب یہ نمبر کو شائع کرنا ایک عام مسئلہ ہے۔ زیادہ تر کوئی قابل تقسیم بات نہیں تھی لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ اس سے قرآن پر اس سے مطالعے میں ایک نئے باب کا اضافہ ہوا۔

جہاں تک نیاز کی تنقید کا سواں ہے اس کو ہم ۱۱ درجوں میں تقسیم کرتے ہیں۔ (۱) علمی تنقید (۲) ادبی تنقید۔ علمی تنقید کا موضوع زیادہ تر مذہب، فلسفہ، حدیث اور تفسیر کے موضوعات رہے اور ادبی تنقید میں انہوں نے اپنے زمانے کی مہم جو کتب و رسائل یا پھر خاص خاص شاعروں کو شامل کیا۔ مثلاً ”نگار“ کے خضر نمبر (۱۹۳۰ء) میں انہوں نے ظفر پر دوسروں کے تنقید کی مصداقین بھی شامل کیے۔ اسی نے ساتھ بہار شاد و طہری شاعری کے ایک مختصر اور ممتاز حصے پر اس سبب سے بھی تنقید کی نگاہ ڈالی کہ یہ ظفر کا بنیاد تک ہے اور اس میں کوئی شک نہیں کہ نیاز کا یہ تنقید زیادہ تر مذہب و حدیث سمیت انہوں نے اپنی علمی و علمی رویہ میں روشناس کر لیا اور ہندی شاعری نمبر میں ہندی وایت پر ہمدست نے، تنقید کی۔ ظفر آہ آبادی کی بازیافت میں بھی ان کا بڑا حصہ ہے۔

نیاز فتح پوری کی نگاہ بہت شارب تھی اور زبان و بیان کی معنوں پر انہوں نے بہت سی باتیں کہی تھیں۔ ان کی نظر پہلی نگاہ میں پڑ جاتی تھی۔ ان کے تئیں جو یہ حمد و ثناء کی ایک نظر جس کا عنوان تھا ”تو“ جو دراصل حمد و ثناء کے متعلق تھی، اس شعر پر تیرے ہونٹوں کا قہقہہ ہوا۔

جھٹ پٹے میں شام کے دھندلے شفق زاہدوں میں تو
 نیاز فتح پوری نے یہ لکھ بھیجا کہ عزیزم آپ کو یہ خیال نہیں رہا کہ ”تبسم“ میں ہونٹ کھلتے ہیں
 اور ”بو سے“ میں پوسٹ ہوتے ہیں۔ اس سے یہ ظاہر کرنا مقصود ہے کہ نیاز فتح پوری لفظ و
 معنی کی کن پہلوداریوں پر نظر رکھتے تھے۔

نیاز فتح پوری تنقید کو کیا سمجھتے تھے اس کا اندازہ انتقاد نمبر سے ہو سکتا ہے۔ انھوں نے
 بہت سے خطوط بھی لکھے۔ ان میں سے بعض خطوط چھپ بھی چکے ہیں۔ ان میں جگہ جگہ
 تنقیدی اشارے اور ناقدانہ اندازِ نظر کے کرشمے موجود ہیں۔

بہ قول ڈاکٹر سید اعجاز حسین، ”نیاز کا شمار ان لوگوں میں ہوتا ہے جنھوں نے اردو
 ادب میں اپنے رنگ سے ایک قابل قدر اضافہ کیا، الفاظ اور ترکیبوں کی خوب صورتی ایک ایسا
 اسلوب بیان اختیار کرتی ہے جو صرف نیاز کی تحریر میں ملتا ہے۔ (۱۰۳)

نیاز فتح پوری ادب و شعر میں مقصدیت کے قائل نہیں تھے۔ ان کے نزدیک ادب
 و شعر کی تخلیق کسی مقصد اور نصب العین کو سامنے رکھ کر نہیں کی جاسکتی۔ ادب کا کام یہ
 نہیں کہ وہ قوموں کو بیدار کرے، غریبوں اور مزدوروں کی حمایت کا پرچم اٹھائے اور دنیا کے
 اقتصادی نظام میں کوئی انقلاب برپا کر دے۔ بل کہ شاعری کا ان کے نزدیک صرف اتنا کام ہے
 کہ پڑھنے والوں کو لذت حاصل ہو اور وہ بے ساختہ آہ یا واہ کہہ اٹھیں۔ ان کے نزدیک ادب
 کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ انسانی جذبات کو حرکت میں لائے۔ ان باتوں سے یہ نتیجہ
 نکالا جاسکتا ہے کہ نیاز فتح پوری شاعری کے متعلق روحانی نقطہ نظر رکھتے تھے۔ ان کی سب سے
 بڑی خوبی یا خامی یہ ہے کہ وہ شعر و ادب کو صرف جمالیاتی پہلو سے دیکھتے ہیں۔ ان کے نزدیک
 انداز بیان ہی سب کچھ ہے۔ وہ صرف یہ دیکھتے ہیں کہ ادیب یا شاعر نے جو کچھ کہنا چاہا ہے وہ
 الفاظ سے ادا ہو سکا ہے یا نہیں؟ انھوں نے شاعری سے متعلق اپنے نقطہ نظر کو پیش کرتے
 ہوئے لکھا ہے:

”شاعر برہو یا بھد، پیدا ہوتا ہے اور اس سے پہلے کسی شاعر کے کلام
 پر گفتگو کرنے سے قبل یہ دیکھتا ہوں کہ وہ فطرت کی طرف سے شاعر بنا کر
 بھیجا گیا ہے یا وہ اپنے آپ کو شاعر کی حیثیت سے پیش کرنے میں فطرت سے
 جنگ کرتا ہے۔ اس کا فیصلہ کرنے کے بعد میں یہ دیکھتا ہوں کہ قدرت نے

اس سے دماغ کو نرس نوٹ و شاعری کے یہ وضع کیا تھا اور ماحول سے اس حد تک اس کے اندر کی افتاد و مہممت یا محنت کی اور آخر کار نتیجہ کے حاط سے وہ کام یاب ہو گیا تھا۔ اس کے بعد ایک تنقیدی حیثیت سے اس کی تصنیف یا کتاب کے متعلق یہ بحث ہو سکتی ہے کہ وہ خرق کا اس وقت یا بدعاتی کا بالکل ایسی ہی بات ہے اس کے متعلق صرف یہ بحث ہو سکتی ہے کہ تصنیف یہ تصنیف کی حیثیت سے اچھی ہے یا نہیں۔ اس کے بعد اس کے بعد محمد اسد کے اسلوب و تالیف کے حوالے سے یہ بحث ہو سکتی ہے کہ اس وقت قابل عمل ہے یا نہیں۔ اس کے شاعری کے اس وقت یا بدعاتی کے اس وقت نہیں ہو سکتی۔ یہ دیکھنا ہے کہ یہ ہر دو باتیں اس وقت یا بدعاتی کے اس وقت ہوئی، اس کا استعمال اس نے درست کیا یا نہیں۔ (۱۰۴)

(بہ استثنائے میر) مجھ کو صرف ایک دیوان حاصل کرنے کی اجازت دی جاوے
تو میں بدتمیز نہ ہو دوں گا کہ ”مجھے کلیات مومن دے دو اور باقی سب اٹھ لے
جاؤ۔“ (۱۰۶)

نیاز فتح پوری کا ادبی ذوق بہت نکھر اہوا تھا اور اپنی زبان کے شعری سرمایے پر ان کی
گہری نگاہ تھی۔ مگر وہ ہمیشہ سادہ فن کی زبان و بیان کی لغزشوں کی گرفت کرتے رہے۔ اس کا
طریق تنقید یہ رہا ہے کہ کسی ستاز کا شعر نقل کرتے، اس کی خامیاں گنوتے اور پھر اس پر
اصلاح دیتے تھے کہ اس کو یوں نہیں یوں ہونا چاہیے تھا۔ مثلاً سیماب کا ایک شعر ہے

سکوں برسا ہوا اس کے تبسم سے محبت کا

ہے اس کے تیروں میں موج زن دریا صداقت کا

اس شعر کے عیوب کی شاں دہی کرنے کے بعد فرماتے ہیں کہ اس شعر کو یوں ہونا چاہیے تھا

برستا تھا سکوں اس کے تبسم سے محبت کا

جہن صاف پر ہے موج زن دریا صداقت کا

اس میں شک نہیں کہ نیاز نے سیماب کے شعر کو سنوار دیا ہے مگر شعرا کے اشعار

میں غلطی رد و بدل کرنا ہی تنقید کا کام نہیں، بل کہ اگر تنقید ایسے چھوٹے اوروں میں محدود سو
کر رہ جائے تو وہ اپنی ذمے داریوں سے عہدہ بر نہیں ہو سکے گی۔ تنقید اس سے بند چیز کا نام
ہے۔

بے شبہ نیاز فتح پوری کا مطمحہ بہت وسیع اور عمیق ہے۔ اپنے عہد اور گرد و پیش کے

صورت اور ساقی مسائل رن کی نگاہ یقیناً بھری ہے۔ ان چیزوں کی طرف وہ جاہل جا سکتا ہے۔

بھی رتے ہیں، تاری ساقی مسائل سے ادب کا رشتہ استوار کرنے میں وہ کامیاب نہیں رہتا۔

”نقدیات“ اور ”ماہنامہ“ ان کے تنقیدی مضامین کے مجموعے ہیں۔ اس انداز میں وہ

کے قدیم شعرا کے کلام کا جائزہ لیا گیا ہے اور کافی تذکر میں اپنے عہد کے شعرا کے کام و

برکھ ہے۔ اس مجموعے کے مضمین معاصر شعر کی غصیوں کی طرف اشارے کرتے ہیں۔

پہلی بات یہ ہے کہ مذکورہ دونوں کتابوں میں نیاز فتح پوری کی جو تنقید ”حق“ ہے، اسے سید

محمد اسد کے غلط میں ”غلطیاں تنقید“ کا نام دیا جاسکتا ہے۔

کَلِيمُ الدِّينِ أَحْمَدُ

کلیم الدین احمد (۱۹۰۸ء-۱۹۸۳ء) ہمارے عہد کے ممتاز ادیبان تنقید میں سے تھے۔ جب تنقید کے حوالے سے کلیم الدین احمد کا نام آتا ہے تو وہ اپنی ایک لگ اور منفرد حیثیت کے ساتھ سامنے آتا ہے۔ کلیم الدین احمد نے موجودہ صدی کے رنق ثانی میں اپنا بڑا تنقیدی کارنامہ ”اردو شاعری پر ایک نظر“ پیش کیا۔ جس میں اردو شاعری کا جائزہ دیا گیا ہے اور یہ جائزہ اس اعتبار سے دیا گیا ہے کہ ہماری شاعری میں کون کون سے پہلو احتیاج کے لائق ہیں اور خاص طور پر اس لیے قابل احتیاج ہیں اور اپنی تحسین کا تقاضا کرتے ہیں کہ عامی ادب میں ان نو تنقیدیات کے حوالوں سے زیادہ بہتر اور قابل وثوق شکل میں پیش کیا جاسکتا ہے۔

کلیم الدین احمد اردو غزل کے پچھڑے زیادہ قائل نہیں تھے۔ ان سے نزدیک شاعری میں فکر و طبع کی بڑی اہمیت تھی، جس کے وسیلے سے شعر کے ساتھ عظمت کا ایسا رشتہ قائم ہو جاتا ہے اور شاعری فکر و فضول پر پیریزہ بنیاد ہونے سے نکلی جاتی ہے۔

۱۔ قول عبدالمغنی کلیم الدین احمد بن حنبل بنی سب کی سب مثنی انداز میں ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہندو میں ان کی مخالفت بڑے زوروں کی ہوئی، حالانکہ ان کا سب اعلیٰ مرتبہ ہے۔ (۱۵۷) انہوں نے ریا، شمر، اب و جو، اراں، قدر، مشورے، دیہے میں ۱۰ زبان انیت سے حامل ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ وہ سب ہمارے دہ میں اس نسل کا سب میں دوحائی دیات سے ایک شپ قدر، جدید ریا ہے۔ فیہ جملہ ہے۔ کلیم الدین ہندو میں دہ میں دوسرے کے ساتھ اپنے آپ کو ان کے تمام دہ کا ہم پال لینے پاتے ہیں۔ اپنے اسی متبعہ سے وہ دہ اسے میں مثنی معیروں والے کی تلقین کرتے ہیں۔ ان سب سے

درد مندی میں شک نہیں کیا جاسکتا۔

کلیم الدین احمد کے ادبی نظریے کی بنیاد دو اصولوں پر ہے۔

(۱) ”ادب کی دنیا ایک ہے، اس میں الگ الگ چھوٹی چھوٹی دنیاں ہیں، خود مختار مخلوقیں نہیں۔ شاعری کا مدعا سچ بھی وہی ہے جو دو ہزار برس پہلے تھا اور فنون لطیفہ کے بنیادی قوانین، شاعری کی اصولی باتیں ساری دنیا میں ایک ہیں۔ (۱۰۸)

”ادب نام ہے انسانی تجربات کے اظہار کا۔ یہ تجربات سیال ہیں، کسی دور میں یہ تجربات یکساں نہیں ہوتے۔ صرف یہی نہیں بل کہ کسی ایک دور میں دو شخص کے تجربات یکساں نہیں ہوتے اور کوئی شخص دو موقعوں پر ایک قسم کے تجربات محسوس نہیں کر سکتا۔ لیکن اگر یہ تجربات بنیادی ہیں، جلد گزر جانے والے اثرات کا نتیجہ نہیں تو پھر اس میں ایک قسم کی عالمگیری اور ابدیت ہوتی ہے، پایہ دار ادب ہی قسم کے بنیادی تجربات سے سروکار رکھتا ہے، اس لیے ایک دور کا ادب کسی دور کے لیے بیکار، مہمل، فرسودہ، ازکار رفتہ نہیں ہو جاتا بلکہ جہاں تک بنیادی اور پایہ دار تجربات کا سوال ہے اپنی قدر و قیمت پر قائم رہتا ہے۔“ (۱۰۹)

(۲) یہ تو جانی ہوئی بات ہے کہ اخلاق کئی معنوں میں استعمال ہوتا اور ہو سکتا ہے۔ ان معنوں کی تفصیل ضروری نہیں، حتیٰ کہ نظر میں اخلاق کے عام اور محدود معنی نہیں۔ سوسائٹی میں افراد کو چند اصول مد نظر رکھنا ہوتے ہیں اور جو کچھ وہ کرتے ہیں انہیں اصول کی روشنی میں کرتے ہیں۔ ایسے لوگوں کو سوسائٹی نظر تحسین سے دیکھتی ہے۔ جو شخص ان اصولوں پر عمل نہیں کرتا، وہ کسی قانونی سرکا کا مستوجب نہیں ہوتا لیکن سوسائٹی کی نظروں سے گر جاتا ہے۔ یہ اصول عالم گیر نہیں ہوتے۔ اخلاقی معیار، معیاری چیز نہیں۔ مختلف زمانوں میں مختلف قوموں اور ملتوں میں، مختلف ملکوں میں اخلاقی معیار مختلف ہوتے ہیں۔ یا مطلق نہیں ہوتے ہیں، ہمیشہ ہر جگہ ان کی نئی صورت ہوتی ہے اور یہ صورت بدلتی رہتی ہے۔ جو باتیں ایک زمانے میں مستحسن سمجھی جاتی ہیں وہی دوسرے زمانے میں ناپسندیدہ ہو جاتی ہیں۔ جو چیز ایک قوم یا ملک میں

بھی سمجھی جاتی ہے اسی پر کسی دوسری قوم یا کسی دوسرے ملک میں صدائے
غریب بلند ہوتی ہے۔ خلاق کے اس منہوم سے "شاعری سے کوئی خاص نگاؤ
نہیں۔" (۱۱۰)

"شاعری کو اخلاقی، قومی یا اشتیاقی نیت کی ترغیب کا ہے۔" ٹھنڈا غلط ہے۔
قومی اثر قومی عزت و پکارت کی پابندی، سب سے پہلے تمام عناصر پر سے
نے، امتداد کے ساتھ غلبوں کو، اشتیاقی رائے کے ساتھ پکارت
رہتی ہو پکارت و ریغوں سے حاصل (۱۱۱) میں، شاعری کی چیزوں میں
چیزوں کی تخلیق نہیں کرتی اور تصدیق، تعین شاعری کی اہمیت کا سبب نہیں
نہ ہے کہ یہ نقطہ نظر عام فہمی پر مبنی و رنڈا فہمی کے کاربند بھی ہے۔
یہ نقطہ نظر شعر کی اہمیت و قدر و قیمت سمجھنے میں سدراؤ دیتا ہے۔ شاعری
میں نجات کا، نہ نہیں جانتی ہمیں نجات کا حق نہیں ہے۔ (۱۱۲)

اقتدار کے اس دور کے مظاہرے سے یہ اندازہ راجح مشاہد نہیں ہے۔ کلیم الدین احمد
"اب میں حقیقت و رہنمائی کے علم بردار ہیں اور انہیں اصولوں کے تحت نہ گاؤں گے یہ شعر
ابھرا جوان کی شناخت بن چکا ہے۔"

کلیم الدین احمد نے یہ تاثرات و تصورات مغربی ادبیات کے مظاہرے کے جذبے
میں، وہاں جس کی اہمیت و اہلیت سے آراستہ کوئی ایسی صنف شعر تخلیق کی نہیں ہے
جس کے مشابہت کا یہاں اس کے عاقلوں کی شاعری کا ایک زاویہ، اہلیت شاعری بن
رہا ہے، منہ میں محدود، تھیں، ظاہر و باطن، اس میں نجات اور رہنمائی کا عنصر
موجود ہے، اس دور زندگی کے متعلق مسائل و مباحث ہیں وہ نہیں تھے، جو آج کی زندگی اور
نئے انسان کے صحیح معنوں میں ترقیوں نظر آتے ہیں جس زمانے میں کلیم الدین احمد کا انسان رہا
تھا، اس وقت غزل نے صدف بہت پہنچا تھا، چنانچہ کلیم الدین احمد نے یہ بھی
انہی جزئیات کے انداز میں یہ شعر و شاعری تصنیف نہیں ہے اور جب تک اس کی شاعری جانتی
ہے۔ سب خبر ہے یہ فیصلوں میں تنقید و تحسین کی روح کسی نہ کسی معنی میں پر تو قفس ہو یہ
نہ نہیں ہے لیکن وہ ان شریقی صنف شعر پر رائے دہی کے زنی کا کوئی مواد و عناصر
پر سمجھا جائے اور یہ فیصلوں پر ایمان لے آیا جائے یہ خواہ غزل اور تنقید کے ساتھ

انصاف نہیں ہو سکتا۔ یہ حال ایک زویہ نگاہ وہ بھی تھا، وہ ہو سکتا ہے جو ہمیں کلیم الدین احمد کے باب ملتا ہے۔ ہم اس کی روشنی میں ایک دور کی سپرٹ کو سمجھ سکتے ہیں اور سوچ کی راہوں میں جو تبدیلیاں آ رہی تھیں ان کا پتا چلا سکتے ہیں۔

کلیم الدین احمد اردو میں تنقید کے وجود کو ایک نقطہ مہم تصور کرتے ہیں۔ ان کے اس ”نقطہ مہم“ سے اس حد تک اتفاق کیا جاسکتا ہے اس سے اختلاف رائے کی وجہ سے ہے۔ تذروں کی تنقید و جانے اسباب، محمد حسین آزاد اصناف حسین حالی، مردہ سرے تنقید نگاروں (جن میں حالی کے ہم مسراند، امام اثر کو بھی شامل کیا جاسکتا ہے) نے جن باتوں کو چھیڑا ہے وہ اردو شاعری کو نئے زاویوں سے پرکھنے کی کوشش ہے، لیکن کوئی آخری و قطعی فیصلہ دینا شاید کسی بھی ادیب و ناقد کے لیے ممکن نہیں۔ ہماری ذہنی رسایاں بدلتی رہتی ہیں پسند و ناپسند کے معیار بھی تغیر پر پیرا رہتا رہتا ہے۔ اس کا تعلق شخصیات سے بھی ہوتا ہے طبقات سے بھی اور وقتی تقاضوں و حالات کے دباؤ سے بھی۔ ہمارے باب جو تنقیدیں ہوئی ہیں وہ ہمیشہ تر ہماری تاریخ و ادبی روایت کا حصہ ہیں، حرف آخر ان میں کوئی بھی نہیں، خود کلیم الدین احمد کی تنقیدیات کی تنقید پر تنقید بھی نہیں۔ تاہم کلیم الدین احمد نے بعض اصناف شعر اور اصناف شریک لکھنے کے لیے جس ضابطوں و فکری پیمانوں کو سامنے رکھا ہے، ان سے استفادہ ناگزیر ہے لیکن اتفاق ناگزیر نہیں۔ مثلاً انھوں نے فن داستان گوئی پر جو کچھ لکھا ہے، وہ اس فن کے تقاضوں اور محرکات کو سمجھنے میں ہماری بڑی مدد کرتا ہے اور اس زراہ نگاہ سے دیکھنے میں داستان جھوٹ کا پوٹ یا بے ہودہ گوئی کا نمونہ بن کر نہیں رہ جاتی بلکہ زبان و بیان و فکر و خیال کی آویزشوں اور آزمائشوں کا ایک مرحلہ بن جاتی ہے۔ ان کا خیال ہے۔

”تھے کہانیاں اپنے فنی اور ادبی نقائص و حدود کے باوجود بھی ایسی چیزیں نہیں کہ انھیں ایک قلم ماقابل اعتبار سمجھا جائے۔ ابتدائی قدیم تھے جو عموماً کسی قوم میں مدد اول نظر آتے ہیں، وہ مختلف دس چوبیسوں کے حامل ہوئے ہیں۔ قلم خلا میں سانس نہیں دیتے اور نہ خلا میں پیدا ہوتے ہیں۔ ان کی اسی قوم کے شعور و تحریک سے سب باری ساتی ہے۔ ان میں اس قوم کے تخیل کی ابتدائی نوخیز قوت پر از کا عکس نظر آتا ہے۔ ان میں اس قوم کے شعور کی پہلی معصوم

تلاوت سنائی دیتی ہے، اسی آئینے میں بہت سی چیزیں نظر آتی ہیں، جن میں وہ قوس شروع میں دل چسپی لیتی تھی اور جو اس کی دماغی اور جذباتی قوتوں پر نہ زور محرمات کا کام کرتی تھیں۔ اسی آئینے میں دوسری باتیں نظر آتی ہیں، جن میں اسے یقین کامل تھا اور جنہیں وہ اقیوت اور حقیقت کا جامہ پہناتی تھیں، اسی آئینے میں وہ سب تصورات ملتے ہیں، جو مکمل تصورات نہ تھے بل کہ اس کے خیال میں مرنے والے، قدرت سے زیادہ مضبوط اور پایدار تھے اور اسی آئینے میں وہ فوق العادت سستیوں، قدرت، چیزیں، وہ نامور ماہر سے ملتے، وہ مذہبی عقائد بھی اپنی جھلک، وحدت میں انہیں وہ صحیح سمجھتی تھیں۔ ان غرض ان کہانیوں سے کسی قسم کی ابتدائی نمونہ ملی اور اس کے اندر کی انفرادی کاوشوں کی پیچیدگی ظاہر ہوتی ہے۔ (۱۱۲)

کلیم مدین احمد اردو کے ان ناقدین میں شاید سب سے زیادہ شہرت و اہمیت کے حامل ہیں، جنہوں نے تنقید کے مغربی اصولوں کو بے لومہ دست نہ صرف تسلیم کیا بل کہ ان کو اردو شہر و ادب میں داخل کرنے کی کوشش کی اور پورے ادبی سرمایے کو مغربی اصولوں کی سہٹی پر پرکھ کر بے وزن و بے عیار ٹھیکر یا جس کے نتیجے میں اردو غزال "مردہ" بن گیا۔ "نہ خن" ہو گئی، قصیدہ غلطی سے عبارت ہو گیا، "مثنویوں" پر باقیے ہو گئے۔ "مرثیے" غیر حقیقی ماحول کے ترجمان ہو گئے۔ "اور یہاں تک کہ خواہ اردو تنقید کا، جو "محض فاضل"، "اقلیدس کا نقطہ خیالی" اور "معتوق کی موہوم سی کمر" قرار پایا۔ ان کی پہلی کتاب اردو شاعری پر ایک نظر "ہے، یہ قول سید ابوالحسن حسین" جس سے انتہا پسند انداز کے عام طور پر رد و ادب سے اس چسپی لینے والوں کو متحیر کر دیا (۱۱۳)۔ اردو کی کتاب اردو تنقید پر ایک نظر "ہے جس سے پتا چلتا ہے کہ "حالی کے خیالات ماخوذ تھے، ان کی، اقیوت مجددہ، تھی، نظر غلطی تھی، فہم، اور اب معمولی تھا غور و فکر نا کافی تھا، تمیز ادنی تھی اور وہ مان و شخصیت کے اعتبار سے اسے درجے سے تھے (۱۱۴) اور باباے اردو مولوی عبدالحق شاعری کی مابیت اور اس کے مقصد سے بے گانہ تھے (۱۱۵) تیسری کتاب "فن و استعارہ گوئی" ہے، جسے اول اندر کتابوں سے مقابلے میں درجہ غنیمت حاصل ہے۔ اسے مقابلہ نمونہ انتہا پسندانہ کہا جاسکتا ہے۔ "عملی تنقید" سے متعلق نئی کتابیں شائع ہوئی ہیں، میں ان کتابوں میں رد و عمل کے تجزیے میں انہیں اصولوں سے کام لیا گیا

ہے، جن کا ظہار پہلی کتابوں میں ہو چکا ہے۔ ایک کتاب ”خن ہائے گفنی“ بھی ہے، اس میں کلیم الدین احمد کے وہ مقالے یا مختصر مضامین شامل ہیں، جو کبھی سہ ماہی ”معاصر“ پٹنہ میں شائع ہو چکے ہیں۔ اس میں شعریت اور شعریت پر بھی گفتگو ہے اور اقبال و جوش جیسے شعرا کے شعری و فنی مقام و مرتبے پر بھی اور اردو کی عشقیہ شاعری، اردو ادب میں طنز و طعنت اور ریڈیو اور کلچر جیسے متنوع موضوعات پر بھی۔ تمام مضامین کلیم الدین احمد کے مخصوص و متنازعہ زاویہ فکر کے ترجمان ہیں، یہ قول سید اعجاز حسین ”کلیم الدین احمد کی نثر سپٹ اور ب مزہ ہے۔ اہتہ کہیں کہیں طنز سے پھوٹ کر نیشی پیدا کر دی ہے۔“ (۱۱۶) تاہم یہ تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ وہ شاعری پر نظر داری و رد و تنقید کی غیر گیری کے اعتبار سے ایک اہم نشان منزل کا درجہ رکھتے ہیں۔ اور ماقبل فراموش کہنے یا نہ کہنے کی تو کوئی ضرورت نہیں لیکن ایسا بھی نہیں کہ ان کو فراموش کر کے ہم اردو شاعری اور اردو تنقید کی روایت کو دور بہ دور سمجھنے کے اہل ہو سکیں۔



ترقی پسند تنقید

وہ ادب جو ہر کس سے فکار و نظریات کی اشاعت و اپنا نصب العین قرار دیتا ہے،
اسے ترقی پسند ادب کہا جاتا ہے۔ اس طرح جو تنقید، ادب کو ہر کسی یا اشتراک نظریات کی سہلی پر
پرکھتی ہے، وہ ترقی پسند تنقید ہے۔ ترقی پسند تنقید میں تاریخ کے جدیداتی نظریات کا استعمال ادب
پر کیا جاتا ہے اور معاشرتی مد، خیر و شر کے درمیان فرق و موافقہ، حق و باطل کی جانچ
ہے اور ادب، اسے رد کرنے پر رادہ کیا جاتا ہے۔ اور ادب میں ان نظریات کی حاصل شدہ
ترقی پسند تحریک کے رہنے میں فاسخ حاصل کیا اور اسے ادب و تنقید کا قیاسیہ یا پیمائش
شمار کیا گیا۔

ترقی پسند تحریک یا ترقی پسند عقیدہ انہوں نے ایک اور سرے پر رکھا ہے۔ ترقی پسند عقیدہ
نے اس امر پر زور دیا ہے کہ کھدائی کا عمل تاریخی طور پر روایت اور پیروی کا ایک پسندیدہ
عمل ہے۔ اپنے اسی زاویہ نگاہ سے متاثر ہو کر اس کے کھدائی کا عمل کے اس سے کوئی شبہ نہ کرے
کہ وہ سب سے بڑی اور روایتی قدروں کا حقیقہ پاتا ہے۔ ترقی پسند عقیدہ نے زبان
پر اس کے لئے سب سے بڑی ترقی ہے۔ حالانکہ وہ اس کا موعودہ نہیں دیتا
کہ ترقی آتا ہے۔ آپ نے چند جگہ پر یہ بیان کیا ہے کہ اس کے
حق و خیرات، قہر کا حق تصور کرنا، اس کے منہ سے نکلنے والی باتوں کا
میں ہوں، اور صحت و حرمت کے لئے میں جانتا ہوں کہ اس کے
میں ہے اور اس کے معنی میں ہے۔ اس کے لئے میں جانتا ہوں کہ اس کے
میں ہیں۔ اس کے لئے میں جانتا ہوں کہ اس کے لئے میں جانتا ہوں کہ اس کے
میں ہیں۔ اس کے لئے میں جانتا ہوں کہ اس کے لئے میں جانتا ہوں کہ اس کے

۔ اسے پورا اختیار ہونا چاہیے۔ ترقی پسند تحریک نے اردو شعروادب کے حوالے سے نیا حوالہ بنادیا اور نیا جہانی تحریک سے اسے وابستہ کرنے کی کوشش کی۔ یہ بات قابل ستائش ہو سکتی ہے لیکن ادب سے پارٹی پروپیگنڈے کا کام بڑھا جائے، یہ ادب کے حق میں کوئی مفید بات نہیں۔

سائنس اور ہر کار کی دونوں ایک دوسرے سے مختلف و ہیں لیکن ادبی نقطہ نظر سے متفقہ نہیں۔ اس لیے کہ ہمیں ادب سے نمونے اس میں بھی ملتے ہیں اور اس میں بھی۔ ترقی پسند ادب نے زبان کے معنی میں بھی ایک ایسے رویے کو ترجیح دی، جو ارجح عوام سے ہے تھا، لیکن جن دنوں نے اختیار کیا تھا، وہ خاص تھے۔ اس طرح کے داخلی تضادات ہمیشہ ہر ایسے ادب میں موجود رہتے ہیں، جو تحریکوں کے تابع ہوتے ہیں۔ لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ ترقی پسند تحریک ہمارے ادب میں راہ ارتقا کا ایک اہم مرحلہ تھی، جس سے انکار کی گنجائش نہیں اور اقرار کی صورت میں معروضیت کے ساتھ اس کا جائزہ لینا چاہیے۔

ترقی پسند تحریک نے شاعری اور افسانہ نگاری کے علاوہ اردو زبان کے جس شعبے کو سب سے زیادہ متاثر کیا وہ ادبی تنقید ہے۔ (۱۱۷) ترقی پسند تنقید کا بنیادی نقطہ نظر یہ رہا ہے کہ انسان کو سب سے پہلے کھانے کے لیے روٹی، پہننے کے لیے لباس اور سکون کے ساتھ پڑے رہنے کے لیے مکان چاہیے۔ ان ضروریات کی تکمیل کے بعد ہی وہ علم و ادب، مذہب و سیاست اور زندگی کے دوسرے شعبوں کی طرف رخ کر سکتا ہے۔

کلیم الدین احمد کے الفاظ میں ”ترقی پسند تحریک کے دو حصے ہیں، ایک طرف تو وہ نظریہ ہیں، جن کی اشاعت ترقی پسند مصنفین کرتے ہیں اور دوسری جانب وہ ادب ہے، جو ان صوبوں کے تحت تحقیق کیا گیا۔“ (۱۱۸) کلیم الدین احمد کے خیال میں ترقی پسند ادب تشفی بخش نہیں اس کے نزدیک اس کا کامیابی کے دو سبب ہیں۔ پہلا سبب انھوں نے یہ بتایا ہے کہ جن صوبوں پر ترقی پسند ادب کی بنیاد سے نقطہ میں دو دوسرا سبب یہ کہ ترقی پسند ادب میں ادبی محسن غنقا ہیں۔ ان کے نزدیک ترقی پسند ادب، ادب جمہین، کوئی اور چیز ہے۔ (۱۱۹)

آل احمد سرور ترقی پسند ناقدین میں ہیں، انھوں نے ترقی پسند ادب اور ترقی پسند تنقید کو دالہاندہ خراج پیش کیا ہے اور بتایا ہے کہ اس نے ہمارے ادب کے ہر شعبے پر اثرات ڈالے ہیں اور ”نئے لکھنے والوں کو ایک عقیدہ، ایک منزل اور ایک دھولہ زیست دیا ہے۔“ لیکن

انہوں نے اس بات پر تاسف کا اظہار کیا ہے کہ ترقی پسندوں کی ”خن فہمی“ کی یہ ۲۱ بہت جلد طرف داری کے ایک ناروا مظاہرے میں بدل گئی۔ اس میں ادب سے زیادہ ترقی پسندی پر زور دیا گیا اور ترقی پسندی کے معنی اشتراکی نظام سے ہم و بیش وابستگی کے لیے گئے۔ وقتی اور ہنگامی مصلحتوں کو ادبی ضرورت پر ترجیح دی گئی۔ اقبال اور نیہور کی شاعری کو مرعیت و حاکمیت قرار دیا اور آجبرانہ آبادی کے کلام کو طنز یہ تک بندی ٹھہرایا گیا۔ ترقی پسندوں نے شروع شروع میں نئے پن کے جوش میں کلاسیکی ادب کو اس طرح نظر انداز کیا، جس طرح اول اول روس کے انقلابیوں نے ماسکائی کی عظمت سے انکار کیا تھا۔ اس نے ادب کے اپنے سماج کی تکمیلی تصویر پر توجہ نہ کی اور ادب کو سماجی و سیاسی بنانا چاہا۔ (۱۲۰) آل احمد سرآدر کا خیال ہے کہ ترقی پسند تنقید سیاسی تنظیم سے اور آزاد ہوتی تو متوسط طبقے پر اثر جانے کے لیے میراجی اور منٹو کو اتنی جلد کیا نذر اقرار نہ دیتی اور راشد کے تجویز کی ندرت کو اہمیت دیتی اور نہ جوش کی سطحی نقل پرستی سے مرعوب ہو کر قند رنداں جہاں اور اپنی صدی کا حافظ و خاتم قرار دیتی۔ (۱۲۱) اس سلسلے میں آل احمد سرآدر مزید وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں

”ترقی پسند تنقید کی سطحیت اقبال اور جوش کے متعلق اظہار خیال میں ظاہر ہوتی ہے۔ اقبال کے یہاں ہمیں کافی ذہن ملتا ہے۔ ان کے یہاں عقل و مشق سادہ اور یک رنگ علامات نہیں۔ اس میں بہ قول اقبال ”نغمہ کے حال کے درد و رب کا بھی گہرا احساس ہے۔ انہوں نے انظم کو جو گھٹنوں چل رہی تھی، غزال کے برابر اٹھایا اور غزال کی بھی کاپٹ دی۔ ان کے مذہبی، اخلاقی اور ماورائی رجحانات سے چڑھ کر ترقی پسند تحریک نے شروع میں ان کا اعتراف معمولی طور پر کیا، مگر جوش کی ازفوں میں انتہائی ذہن دیکھ دیا۔ جوش کے یہاں دراصل ایک باغیانہ ذہن جو رومانیت کے بہت زیادہ شیوہ کی مشوہ طرازی ہے، ان کا تارخ کا شعور سیاہ اور سفید نیلہ دن کا ہے۔ اقبال کے یہاں جذب کی گرمی ہے اور غلط جذب کو تھامے ہوئے ہیں۔ جوش کے یہاں الفاظ کا نشہ ہے اور طاقت کی طرح الفاظ کا نشہ بھی غلط نمک ہوتا ہے۔ اس لیے میں کہتا ہوں کہ اس صدی کی سب سے بڑی ادبی تحریک جس میں خن فہمی سے الامداد امکانات تھے، ادب سے گہری وفاداری نہ ہونے کی وجہ سے طرف

داری کے ایک بار و ا مظاہرے میں تبدیل ہو گئی۔ اس نے فارموئے کا ادب پیدا کیا اور خود ہی اسے رد کر دیا۔ اس نے آج شہرت عطا کی اور کل چھین دی۔ اس نے ہر ذرے کو آفتاب سمجھا اور گو کچھ آفتاب و ماہ تاب پس سے گزرے مگر یہ سحر کا انتظار کرتی رہی۔ (۱۲۲)

ترقی پسند ادب کی فکری و تخیلی دنیا بہت تنگ اور محدود ہے۔ تنقید ہو یا تخلیق ہر جگہ اس کے کچھ خاص فقرے ہیں۔ چند نگے بندھے فقرے ہیں۔ انھیں کو مختلف الفاظ و اسلوب میں دہرایا جاتا رہتا ہے اور کلیم الدین احمد کے الفاظ میں یہ خیالات وہ ہیں جو مغرب سے مستعار لیے گئے ہیں۔ (۱۲۳) تاہم اس کے زیر سایہ جو ادب پیش کیا گیا ہے، اسے نظر انداز کرنا اس لیے مشکل ہے کہ وہ عوامی ذہن کو سامنے رکھ کر پیش کیا گیا ہے۔ نظم ہو یا نثر، ہر جگہ آپ کو عوامی جذبات و احساسات کی ترجمانی ملے گی۔



سید احتشام حسین

اگرچہ ترقی پسند تنقید کے اولین اور اہم لوگوں میں اختر حسین رائے پوری کا نام سرفہرست ہے۔ انھوں نے سب سے پہلے ادب اور انقلاب کے موضوع پر ایک مفصل مقالہ لکھا، ”روسی ادب“ ”ادبی ترقی پسندی کا مفہوم“ اور ”اردو ادب کے جدید رجحانات“ جیسے کئی مضامین لکھے لیکن سنجیدہ اور راسخ العقیدہ ترقی پسند ناقد کی حیثیت سے سید احتشام حسین (۱۹۱۲-۱۹۷۲ء) کا نام آتا ہے۔ ان کا تنقیدی اثاثہ ”ادب اور سماج“، ”تنقیدی جائزے“، ”روایت و بغاوت“، ”تنقید و عملی تنقید“ اور ”ذوق ادب اور شعور“ جیسے مقالات یا کتابوں کی شکل میں موجود ہے۔ انھوں نے مارکسی نظریے کے تفوق کو ہمیشہ پیش نظر رکھا اور ادب کو افادی اور اجتماعی زاویوں سے پرکھنے کی کوشش کی۔

سید احتشام حسین اردو ادب میں اشتراکی تنقید نگاری کے امام اور جدید اردو تنقید کے اہم ستونوں میں سے ایک ہیں۔ ان کی تحریریں شستہ اور متین ہوتی ہیں۔ وہ تنقید میں تغیر کے قائل ہیں، ان کے ہاں انتہا پسندانہ رویے کی گنجائش نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اشتراکی یا ترقی پسند ناقد ہونے کے باوجود ان کے ہاں ایک چمک اور کشش پائی جاتی ہے۔ ان کی رائے جامع اور فلسفیانہ ہوتی ہے۔ اردو تنقید میں عملی تنقید کا اضافہ سید احتشام حسین کا اہم کارنامہ ہے۔ وہ ادبی نگارشوں کو سماجی ماحول کے آئینے میں پرکھنے کے قائل ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ سماج کے موثر رشتے کو تخلیق سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ انھوں نے اپنے تنقیدی مضامین کے پہلے ہی مجموعے ”تنقیدی جائزے“ کے دیباچے میں اپنے تنقیدی موقف کو دو ٹوک طور پر واضح کر دیا ہے:

”ان مضامین کا مصنف غور و فکر کے بعد اس نتیجے پر پہنچا ہے کہ ادب مقصد

نہیں، ذریعہ ہے۔ ساکن نہیں، متحرک ہے۔ جامد نہیں، تغیر پذیر ہے۔ اسے تنقید کے چند مقررہ و فرسودہ اصولوں کی مدد سے نہیں سمجھا جاسکتا۔ بل کہ ایک فلسفیانہ تجزیہ ہی کام آسکتا ہے، جس کی بنیاد تاریخ کی مادی ترجمانی اور ارتقا بالفرد کے اصولوں پر رکھی گئی ہو۔ ان مضامین میں ایک حکیمانہ شعور کو رہ نما بنانے کی کوشش کی گئی ہو۔ کیوں کہ میں ادب کو زندگی کے لیے عام شعور کا ایک حصہ سمجھتا ہوں۔ جس میں طبقہ عام کے رجحانات سانس لیتے ہیں اور تمدن کے مظاہر اثر انداز ہوتے ہیں۔“ (۱۲۴)

سید احتشام حسین اگرچہ ترقی پسند ناقد کی حیثیت سے شہرت رکھتے ہیں لیکن بحیثیت مجموعی پوری اردو دنیا میں وہ ایک باسیدہ ذوق اور باخ شعور تنقید نگار کی حیثیت سے متعارف ہیں۔ ان کے ادبی و تنقیدی فہم و ادراک کے متعلق اختلاف تو ہو سکتا ہے لیکن انکار نہیں ہو سکتا۔ غالب اور اقبال پر ان کے مطالعے اردو تنقید میں اہم اضافے کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ”غالب کا تفکر“ اور ”اقبال کی رجائیت کا تجزیہ“ اردو تنقید کی تاریخ میں ادب عالیہ کے عظیم نمونے ہیں۔ لیکن غالب کے تجزیے کو وہ ان الفاظ پر ختم کرتے ہیں۔

”مجھے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ غالب اپنے طبقے کی بے عملی اور مردہ دلی سے اکتا چکے تھے۔ لیکن اس سے رشتہ توڑ لینا ان کے لیے ممکن نہ تھا۔“ (۱۲۵)

اسی طرح اقبال کی رجائیت کا تجزیہ ان الفاظ پر ختم ہوتا ہے۔

”اس میں شک نہیں کہ اقبال افراطوں کی تصوریت کے مخالف ہوتے ہوئے بھی حقیقت کے مقابلے میں عیسیت کے قریب تھے۔ اس لیے ان کا فلسفہ رجائیت کہیں کہیں خطرناک حد تک خن معلوم ہونے لگتا ہے۔ اگر انھوں نے سماجی زندگی کی کش مکش کو طبقاتی لوٹ کھسوٹ اور سامراج اور سرمایہ داری کے استحصال کی روشنی میں دیکھا ہو، اگر انھوں نے عوام کی بھوکی، تنگی اور مجبور زندگی کے معمولی مطالبات پر بھی نگاہ ڈالی ہو تو وہ ہمیں بتا سکتے کہ روحانی ارتقا سے پہلے محض زندہ رہنے کے لیے اپنے ہی سماجی اور سیاسی نظام کے خلاف شدید کش مکش کی ضرورت ہے۔“ (۱۲۶)

اس طرح کی باتوں کو یکسر غلط بحث ہی کہا جاسکتا ہے۔ ان باتوں سے ادبی مسائل

مزید الجھ جاتے ہیں۔ بہ قول شخصے اس قسم کی دخل در معقولات کا سب سے بڑا نقص یہ ہے کہ ادبی تنقید عین عالم عروج میں تقابل عروج کی طرف مائل ہو جاتی ہے اور خواہ مخواہ کا جد لیا جاتی تبصرہ ادبی تجزیے میں پیوند کی طرح لگ جاتا ہے، جس سے مطالعے کی ہم آہنگی مجروح ہو جاتی ہے۔ لیکن اس طرح کی اور بہت سی زیادتیوں کے کچھ کہہ دینے کے باوجود یہ حقیقت اپنی جگہ رہ جاتی ہے کہ مواد اور ہیئت، آزاد نظم اور تنقید یا ادب کے دوسرے نظریاتی موضوعات پر جتنی سلجھی ہوئی اور بے لاگ باتیں سید احشام حسین نے کی ہیں اس کی دوسری مثال کم از کم ترقی پسند ناقدوں کے ہاں نہیں ملتی۔ سید احشام حسین کا ادبی نقطہ نظر خواہ کچھ بھی ہو، ادب کے متنوع مسائل پر ان کے نظریاتی مباحث عمومی حیثیت سے اردو تنقید میں اضافے کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان سے ان کی ناقدانہ جرأت اور قطعیت کا بھی پتا چلتا ہے۔ یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ سید احشام حسین اپنی عالی ترقی پسندی یا مڑ مار سمیت کے باوجود ادب و فن کے بنیادی اصولوں سے نہ صرف واقف ہیں بل کہ ان کی رہ نمائی سے اردو ادب اور اشتراکی تحریک دونوں کو فائدہ پہنچا ہے۔ ان کا ایک احسان یہ بھی ہے کہ انھوں نے اپنی قیادت میں ہمیشہ اپنی تمام جانب داریوں کے باوجود موضوع اور اسلوب کے درمیان توازن کی تلقین کی اور اہل ہنر اس تلقین سے مستفید ہوئے۔

اردو تنقید کو ایک بڑا عطیہ سید احشام حسین کا صیمانہ اور علمی اسلوب ہے۔ توضیح و تشریح اس کی خصوصیت ہے اور سائیکل فک ہونے کے باوجود یہ اسلوب سپاٹ یا پھیکا نہیں۔ وہ اپنے افکار و خیالات کی طرح طرز بیان میں بھی کسی قسم کا تساہل یا سہل انگاری روا نہیں رکھتے۔ الفاظ کے انتخاب، جملوں کے درو بست اور پیرا گراف کے من سب التزام پر وہ کامل توجہ رکھتے ہیں۔ ہر فقرہ سبب اور عبارت میں بیوست ہوتا ہے، اپنے افکار کی اشاعت کے لیے وہ موزوں اور خیال انگیز پیرایہ اظہار تیار کرنے کی کوشش کرتے ہیں اور لطف یہ ہے کہ ان کی توجہ یا کوشش کبھی تصنع اور تکلف کی حد تک نہیں پہنچتی۔

مجنوں گورکھ پوری

مجنوں گورکھ پوری (پ۔ ۱۹۰۴ء) ان بزرگ ناقدوں میں ہیں جنہوں نے اردو تنقید کی بنیادوں کو مضبوط و مستحکم کرنے میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا۔ شروع میں وہ تاثراتی یا ردمانی ناقد کی حیثیت سے سامنے آئے۔ لیکن بعد میں انہوں نے ادب میں مارکسی نظریات کی اہمیت کو تسلیم کر لیا۔ اپنے فن پاروں میں انہیں جگہ دی اور اپنی تنقیدوں کو انہیں نظریات کو ملحوظ رکھ کر پیش کیا۔ ان کی شہرت اس وقت ہوئی جب انہوں نے اختر حسین رائے پوری کے بعد ادب برائے زندگی کے عنوان سے ایک مضمون لکھا اور اقبال کے افکار پر ایک تنقیدی کتابچہ شائع کیا۔ (۱۲۷) مجنوں گورکھ پوری کے بارے میں درج ذیل قول ایک سے زائد ناقدوں نے نقل کیا ہے:

”صحیح معنوں میں نقاد وہی ہو سکتا ہے جس کے دماغ میں ہزاروں دماغوں کی صلاحیتیں یک جا ہوں۔ مجنوں پر یہ خیال صادق آتا ہے۔ ان کے دماغ میں ایک بڑے نقاد، ایک بڑے افسانہ نگار، ایک بڑے شاعر اور ادیب کی تمام صلاحیتیں موجود ہیں۔“ (۱۲۸)

لیکن کلیم الدین احمد کا خیال ہے کہ ”وہی باتیں جو اختر حسین رائے پوری (یا دوسرے ترقی پسند ناقدوں) نے کہی تھیں، وہی مجنوں کے ہاں بھی ہیں۔ (۱۲۹) اہتہ وہ مجنوں کے اس رویے کی تحسین کرتے ہیں کہ مجنوں نے مارکسی ناقد ہونے کے باوجود اس حقیقت کا اظہار کیا کہ ”زندگی کے اقتصادی پہلو پر جو مارکس نے زور دیا تھا وہ ایک خالص عصری چیز ہے“ یہ بھی کہا کہ ”اقتصادیات کل زندگی نہیں مل کہ اس کا صرف ایک عنصر ہے جو لاکھ اہم سہی لیکن دوسرے عنصر پر غالب نہیں ہو سکتا“ اور اس بات کا بھی اقرار کیا کہ ”انسان صرف روٹی سے زندہ نہیں رہ سکتا۔“ کلیم الدین احمد کا خیال ہے کہ ”اگر ترقی پسند مجنوں کے دیے ہوئے زاویے

نظر سے ان حقیقتوں کو سمجھیں اور غور کریں تو بہت سی مانجھیوں سے نجات پا سکتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ خود مجنوں گورکھ پوری برابر ان باتوں کو ملحوظ نہیں رکھ پاتے اور ضرورت سے زیادہ مارکسی خیالات کی تشہیر کرتے ہیں۔ (۱۳۰) مجنوں گورکھ پوری کا متنازعہ "اب کی جدیاتی مابیت" مارکسی فلسفے کی بنیادی سائنس کو تجزیاتی انداز میں پیش کرتا ہے۔ غور سدید کا خیال ہے کہ "مجنوں گورکھ پوری" اپنی مسائل کو مستقیم انداز میں نہیں حل کرتے بلکہ ان کے قوں محال پیدا کر کے قاری کو الجھا دیتے ہیں۔ یہ حربہ انھوں نے "تفہیم و تعبیر اقبال" میں زیادہ استعمال کیا ہے۔ (۱۳)

"نقوش و افکار"، "غزل سرا"، "اب اور زندگی" اور "تنقیدی حاشیے" مجنوں گورکھ پوری کے تنقیدی مضامین کے قابل ذکر مجموعے ہیں۔ اول ذکر میں ان کے وہ مضامین ہیں جو تاثراتی تنقید سے تعلق رکھتے ہیں۔ "اب اور زندگی" میں ان کے وہ تنقیدی مضامین شامل ہیں جو انھوں نے مارکسی نقطہ نظر کو سامنے رکھ کر یہ دو قسم کے "تنقیدی حاشیے" بھی مارکسی دبستان نقد کی نمائندگی کرتا ہے۔ تاثراتی تنقید کی کمزوری یہ ہے کہ وہ فن پارے کی حقیقی خوبیوں کے سائیکسٹک تجزیے کی راہ میں سد راہ ثابت ہوتی ہے۔ در جو فن پارہ اس کے نزدیک دل کش اور موثر ہوتا ہے، اس کی ال کشی اور تاثیر کے اسباب معلوم کرنے سے قاصر رہتی ہے۔ مجنوں گورکھ پوری تاثراتی تنقید کے مذکور بالا نقائص کو فنون حیفہ کا حسن قرار دیتے ہیں۔ انھوں نے اپنی کتاب "تنقیدی حاشیے" میں لکھا ہے

"فنون حیفہ اور باخصوص شاعری، موسیقی اور مصوری کی سب سے بڑی خصوصیت یہی ہے کہ ان کے اثرات کا تجزیہ نہیں کیا جاسکتا۔ اور شاعری تو کبھی اپنے راز کو چوری طرح افشا نہیں ہونے دیتی، ہم لاکھ تجزیہ کریں، لاکھ نکتے نکالیں، پھر بھی واضح طور پر نہ خود جانتے ہیں نہ دوسروں کو بتا سکتے ہیں کہ فلاں شعر ہم کو کیوں اچھا معلوم ہوتا ہے۔"

مجنوں گورکھ پوری نے اپنے ابتدائی دور کے تنقیدی مضامین میں شاعروں پر بھی لکھا ہے اور افسانہ نگاروں پر بھی اور دوسری اصناف ادب کے فن کاروں پر بھی۔ ان تمام مضامین میں فن پاروں پر بڑی سخاوت و دریادلی کے ساتھ داد و تحسین مہتی ہے مگر اس داد و تحسین کی مستحکم بنیاد نہیں مہتی۔ حضرت آسی غازی پوری کا ہر شعر انھیں وجد و کیف کا خزانہ

معلوم ہوتا ہے اور کلام مصحفی میں انھیں حسن کاری کی مخصوص بصیرت نظر آتی ہے مگر اس وجد و کیف اور بصیرت کی وضاحت نہیں ملتی۔

مجنوں گورکھ پوری ایک تاثراتی یا رومانی ناقد کی حیثیت سے تنقید کی دنیا میں آئے، اس کے بعد وہ ہر کسی نظریات و خیالات سے متاثر ہو گئے اور اپنی پوری ادبی و تنقیدی قوت انھوں نے ہر کسی افکار کی توجہ و اشاعت میں صرف کر دی۔ لیکن وہ اس دبستان نقد سے زیادہ دنوں تک مطمئن نہ رہ سکے۔ انھیں احساس ہوا کہ جمہیتی قدروں سے عاری ادب، ادب کہلانے کا مستحق نہیں۔ مجنوں نے بار بار اس بات کا بھی اعلان کیا کہ ادب کی پہلی شرط یہ ہے کہ وہ ادبی تقاضوں کو پورا کرے۔

مجنوں گورکھ پوری کی تنقید کا تیسرا اور آخری دور ان کی تنقیدی زندگی کا سب سے کامیاب دور ہے۔ اس دور میں انھوں نے جو تنقیدی مضامین لکھے، انھیں جمالیاتی تنقید کے دائرے میں شامل کیا جانا چاہیے۔ مجنوں کی تنقید کا یہی وہ دور ہے جو اردو تنقید میں ان کی بقائے دوام پر اصرار کرتا ہے۔

آل احمد سرور

آل احمد سرور (پ ۱۹۱۲ء) اردو کے تنقید نگاروں میں ایک نمایاں اور منفرد مقام رکھتے ہیں۔ ان کی سب سے بڑی خوبی ان کا اعتدال و توازن ہے۔ وہ ٹھنڈے دل و دماغ کے ناقد ہیں۔ جذبات اور عجلت پسندی ان کے ہاں نہیں ملتی۔ چوں کہ وہ سائنس سے بھی واقف ہیں اور انگریزی ادب سے بھی، اس لیے ان کی اردو تحریروں میں ایک خاص انفرادیت ملتی ہے۔ انہوں نے مختلف علوم و فنون سے استفادہ کر کے اپنی زبان کو ایک خاص وسعت دی ہے، جس کی وجہ سے ان کی تنقید نگاری کو یک نمایاں حیثیت حاصل ہے۔ وہ اردو ادب کے معائب و محاسن پر اپنی ایک مخصوص رائے رکھتے ہیں اور مشرق و مغرب کے انداز بیان اور طرز استدلال کا فرق ان پر پوری طرح واضح ہے۔ لیکن وہ کلیم الدین احمد اور بعض دوسرے ناقدوں کی طرح انگریزی ادب کے مطالعے سے اس درجہ متاثر نہیں ہوئے کہ اردو ادب کے پورے سرمایے کو انگریزی کی عینک سے دیکھیں اور سب کو رد کرتے چلے جائیں۔ بل کہ انہوں نے اردو ادب کی ان خصوصیات پر ٹھنڈے دل و دماغ سے غور کر کے حقیقت حال بیان کرنے کی کوشش کی ہے، جنہیں بعض ناقدوں نے عیب تصور کیا ہے۔ آل احمد سرور کا اردو تنقید کو ایک عظیم عطیہ ان کی دل نواز طرز تحریر ہے۔ ان کی اس خوبی نے تنقید کو تحقیق سے ہم آہنگ کیا اور اس کے پڑھنے پڑھانے کو ایک مشقت طلب ریاضت کے بجائے ایک مسرت انگیز مشغلہ بنا دیا۔ بصیرت اور مسرت کا یہی وہ امتزاج ہے، جس نے ہمارے ادب میں ذوق تنقید کو عام کرنے میں بڑا اہم رول ادا کیا۔ آل احمد سرور کی طرز استدلال دلکش ہے۔ ان کے انداز بیان میں نہ ابہام کی آمیزش ہے نہ ابہام کی، وہ تنقید کو وہی زبان دینے کے قائل ہیں، جو اس کے لیے مناسب ہو۔ وہ خواہ مخواہ ادبیت پیدا کرنے کے قائل نہیں ہیں۔ انہوں نے اپنی کتاب تنقید کیا

ہے؟ کے دیباچے میں لکھا ہے:

”ایک بات مجھے اپنے اسلوب کے متعلق کہنی ہے۔ میں نے اپنے مضامین میں جاہ جاشاعرانہ انداز بیان یا جذباتی اسلوب کے خلاف آواز بلند کی ہے۔ میرے یہاں اشعار کی کثرت یا اقتباسات کی بھرمار نہیں ملے گی لیکن اشعار کے حوالوں، کتبوں کے نام، ادبی شخصیتوں کے تذکرے، ادبی تحریکوں کے متعلق اشاروں سے آپ کو تنقید کے وژن کا اندازہ ہو سکتا ہے۔“

کلیم الدین صد کا کہنا ہے کہ آل احمد سرور کوئی بات واضح اور دو ٹوک نہیں کہتے، وہ ایک ہی سانس میں ”ہاں“ بھی کہتے ہیں اور ”نہیں“ بھی۔ اسی لیے ان کے خیالات مبہم ہیں (۱۳۲) میرے خیال میں یہ ایک بہت بڑا الزام ہے۔ آل احمد سرور ادبی تنقید میں ”فتوے بازی“ کو درست نہیں سمجھتے، وہ لطیف انداز میں اپنی بات پیش کر دینے کے قائل ہیں۔ ان کے پیش نظر صرف اصلاح ہے اور اصلاح کے لیے فتوے بازی اور تحکم کا رویہ سخت مضراور مہلک ثابت ہوتا ہے۔ آں احمد سرور کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ ان کی شخصیت میں مشرق و مغرب کی ادبی ثقافت کا حسین امتزاج پایا جاتا ہے۔ انہوں نے جس کمال فن کے ساتھ دو مختلف عناصر کو اپنے ہاں جلد دی ہے، اس کی مثال اردو ادب میں مشکل سے ہی مل سکے گی۔ اردو ادب کو مغربی افکار و نظریات سے مانوس کرنے میں ان کا سب سے زیادہ حصہ ہے، ادب پاروں کو پرکھنے میں تنقید کے مغربی اسلوب کو انہوں نے جو فطری حیثیت دے دی ہے اس سے کسی اجنبیت اور تصنع کا احساس نہیں ہوتا۔

آں احمد سرور پر ایک اعتراض یہ بھی کیا جاتا ہے کہ انہوں نے کسی خاص تنقیدی موضوع پر کوئی مستقل کتاب نہیں تصنیف کی ہے، ان کی جو کتابیں مارکیٹ میں ملتی ہیں وہ ان کے متفرق مضامین کے مجموعے ہیں، کسی ایک موضوع مستقل تصنیف نہیں۔ اس صورت میں انہیں ایک ناقص ناقد ماننا چاہیے۔ میری رائے میں یہ کوئی صولی بات نہیں ہے۔ کسی صنف پر کامل عبور کا یہ مطلب ہرگز نہیں ہوتا کہ اس صنف میں کوئی تصنیف بھی پیش کی جائے۔ علم و ادب کی تاریخ سے ایسے بہت سے نام پیش کیے جاسکتے ہیں، جنہوں نے اپنے خصوصی موضوع پر صرف مضامین لکھے ہیں۔ عبدالمغنی نے اپنے ”آں احمد سرور کی تنقید نگاری“ میں درست لکھا ہے:

”آل احمد سرور نے انگریزی کے ٹی، ایس، ایسٹ کی طرح اپنے مضامین و مقالات کی سے وہ کام کر ڈال ہے، جو دوسرے دُک سکتے ہیں اور تصنیفیں مرتب کر کے نہیں کر پاتے ہیں۔ کسی بھی کام میں اصل اہمیت مقدار کی نہیں، معیار کی ہے، جو سرور نے نہ صرف اپنی تنقید میں پیش کیا ہے بل کہ اردو ادب میں قائم کیا ہے۔“ (۱۳۳)

آل احمد سرور کا نظریہ تنقید یہ ہے کہ اب کو زمان کا ترجمان ہونا چاہیے اور اسے زندگی سے قریب تر رہنا چاہیے، دوسرے نقطوں میں یوں کہہ لیجئے کہ وہ ہر کی نظریے کے حوالے میں اور ان کا نصف بھی یہی ترقی پسند مآخذ حیثیت سے ہوتا ہے۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ وہ ادب کی بنیاتی قدروں و اہمیت دیتے ہیں، وہ کہتے ہیں کہ ادب ہر حال میں ادب سے اس کی تخلیق و ارتقاء کے وقت ”کیا“ بھی دیکھنا چاہیے اور ”کیسے“ بھی۔ ان کا خیال ہے کہ حوالی یا خامی۔ اور اسے ادب میں پائی جاسکتی ہے۔ اس صورت میں یہ قطعی مناسب نہیں کہ ماضی کے تہ پاروں کو بھی بے گمانہ حیات سمجھ کر ٹھکرا دیا جائے۔ ان کا یہ بھی خیال ہے کہ اب میں کوئی شخصیت مند نہیں ہے اور کوئی میاں طرف آخر نہیں ہے، زندگی میں بھی نہیں۔ تنقید کی ذہن بڑی اہمیت ہے۔ جذبات سے بچنے کی ضرورت نہیں لیکن جذباتیت سے بچنے کی ضرورت ہے۔ اپنے مخصوص تہذیبی ورثے، اپنی ادبی روایات، اپنی دھریں اور اپنے افق کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ (۱۳۴)

آل احمد سرور کے تنقید کی نظریات ان کے تنقید کی مضامین میں شامل ہیں، جن کے مجموعے ادب اور نظریے، تنقید کیا ہے؟ مسرت سے بصیرت تک، نئے اور پرانے چراغ، تنقید کی شارے، خواب باقی ہیں اور نظر اور نظریے کے نام سے منظر عام پر آچکے ہیں۔ ان میں خواب باقی ہیں اگرچہ ان کی خود نوشت ہے، تاہم ان کے افکار و نظریات کو سمجھنے میں اس سے کافی مدد ملتی ہے۔

جدید تنقید

جدیدیت ایک دہائی کا طعنہ ہے۔ اس کا طعنہ ۱۹۵۷ء کے بعد پروان چڑھنے والے ادب پر ہوتا ہے اور جو تنقید جدیدیت کے اصولوں اور قدروں کے پیش نظر کی گئی، اسے جدید تنقید کہا جانے لگا۔ جدیدیت کی تعریف و توضیح میں مختلف خیالات ملتے ہیں۔ ایک خیال یہ ہے کہ جدیدیت جامد اور مطلق اقدار کی بجائے تازہ اقدار کی تلاش اور اپنے عہد کی دریافت کا نام ہے۔ (۱۳۵) بعض ناقدوں نے سائمنی رویے کو جدیدیت کے لیے مازمی سمجھا اور سارتر (Sartre) کے وجودی فکر کو عہد حاضر کی سب سے بڑی اور موثر قوت تسلیم کرتے ہوئے جدیدیت کو جدیدیت یا ترقی پسندی کی توسیع سے تعبیر کیا ہے۔ (۱۳۶) شمس الرحمن فاروقی کا خیال ہے کہ جدیدیت تمام فلسفوں اور نظریوں کے حدود کو توڑنے کا نام ہے اور نااہلی ہی اس کی وہ خصوصیت ہے جو اسے گزشتہ تمام ادبوں سے ممتاز کرتی ہے۔ (۱۳۷) ذروقی جدیدیت سے مراد وہ ادب یا شاعری لیتے ہیں جس کی تخلیق ۱۹۵۵ء کے بعد ہوئی، ۱۹۵۵ء کے پہلے کے ادب کو وہ نیا ادب نہیں سمجھتے۔ (۱۳۸)

۱۹۳۶ء سے ۱۹۴۷ء تک اردو دنیا میں ترقی پسند ادب و تنقید کا دور رہا ہے، بل کہ ادب و تنقید کے اس دور کو مارکسی ادب و تنقید کے دور شباب سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ لیکن ۱۹۴۷ء کے خونی ایسے نے ترقی پسندی کے علم برداروں کو بے حوصلہ، بددل اور پست ہمت کر دیا۔ ان کے دلوں میں سرد پڑ گئے اور تحریک میں بھی یک گونہ قحط آ گیا۔ دوسرے لفظوں میں یوں کہا جاسکتا ہے کہ اس کا وہ ظلم ٹوٹ گیا، جو اس وقت کے ادبی افق پر چھائے ہوئے بعض ادیبوں اور دانشوروں نے قائم کر رکھا تھا۔ دہائیوں کی سرحدوں پر کھیلے گئے انسانیت سوز خونیں ڈراموں کے رد عمل، ہجرت وطن کے کرب اور معاشرتی انتشار نے نظریاتی وابستگی اور جدیدیت

۱۰ ادیت کے تصور کو پس پشت ڈال دیا۔ ایسی صورت میں ترقی پسند ادب و تنقید کے ابتدائے زوال کو ہم جدیدیت یا جدید تنقید کے نقطہ آغاز سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ ۱۹۴۷ء سے ۱۹۵۷ء کے درمیان تخلیق کیا جانے والا ادب بڑی حد تک وابستہ ادب سے بے نیاز ہو کر تخلیق کیا گیا، جسے بعض دانشوروں نے تقسیم ہند اور اس قلزم خوں کی شناوری کے مرثیے سے تعبیر کیا ہے، جس نے جلا وطنی، بے زمینگی، تعلقی اور بے گھری کے احساس کو تاریخی واقعیت کی عکاسی زمین فراہم کر دی۔ (۱۳۹) بعض ناقدوں نے عبوری عہد ۱۹۴۷ء سے ۱۹۵۷ء کے درمیان تخلیق کیے جانے والے ادب کو نیا ادب کا نام دیا ہے۔ اس زمانہ میں منظر میں جدیدیت کی اصطلاح عصری تخلیقی شعور، جمالیاتی واقفیت اور موضوعی تنقیدی بصیرت کے یہ مستعمل ہے۔ اسے ہم یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ عصری حسیت کی موضوعی و معروضی تنقید کا نام جدیدیت ہے۔

جدید اردو تنقید کے مطالعے سے یہ بات انہر کر سامنے آتی ہے کہ اعلیٰ تخلیق کی طرح اعلیٰ تنقید بھی ایک لمحہ آزادی کی مرہون منت ہے۔ یہ ایک ایسے لئے کی دین ہے جس میں تخلیق کار یا نقاد شدت جذبات یا شدت نظریات سے آزاد ہو کر خود اپنے راہ کو کھڑا ہوتا ہے۔ اس طرح وہ خود کو اس قبائل پاتا ہے کہ فن پارے کی یکسانی اور انفرادیت کا احترام کر سکے۔

جدید اردو اقدار ادب کہ دوسرے علوم و فنون کا غم ابدان نہیں تصور کرتا۔ وہ ادب کا مطالعہ کرتے وقت فنی و ادبی اقدار کی نشاندہی کو اہمیت دیتا ہے۔ اس کے نزدیک محض موضوع کوئی چیز نہیں ہے۔ موضوع سے کسی فن پارے کی اہمیت یا عظمت کی تعین نہیں ہو سکتی۔ اس کا نقطہ نظر ہے کہ ادب کی زبان اور سائنس کی زبان میں فرق ہے۔ سائنس کی زبان میں قطعیت ہوتی ہے۔ اس سے ایک وقت میں کی چیز کا ایک ہی مطلب ہو سکتا ہے۔ جب کہ ادب کا معاملہ اس سے بالکل مختلف ہے۔ یہی وہ فرق ہے، جو ادب میں استعارہ، علامت اور پیر وغیرہ کی اہمیت کو بڑھاتا ہے۔

میراجی:

جدید تنقید کے خطہ خاں کو اجاگر کرنے اور سے یک واضح مت میں برنے واوس
میں میراجی کا بھی نام آتا ہے، جس کے بارے میں محمد حسن عسکری نے لکھا ہے
”میراجی نے مغربی ادب پر راہ راست یزھا تھا اور اس سے زیادہ سے زیادہ اثر
قبول کرنے کی کوشش بھی کی تھی، اب کی تو صحنی تنقید کا نئے اردو ادب پر بڑا

احسان ہے۔“ (۱۳۰)

میراجی کے بعد جدید تنقید کے بنیاد گزاروں میں محمد حسن عسکری، سلیم احمد، شمس الرحمن فاروقی کے نام آتے ہیں۔ خصوصاً اول انداز جنہیں ترقی پسندی کے دور شباب میں رجعت پسند، زوال آمادہ اور ہیبت پرست جیسی ادبی گالیوں سے نوازا گیا۔

محمد حسن عسکری:

جدید ادبی تنقید پر محمد حسن عسکری کے بڑے نمایاں اثرات ہیں۔ علامت، استعارہ، شعر کی زبان، فن پارے کے بہ راہ راست مطالعے کی اہمیت، ادب کی آفاقی قدروں کی آگہی جیسے مسائل محمد حسن عسکری ہی کے توسط سے اردو تنقید میں داخل ہوئے ہیں۔ یہ بات پہلی بار محمد حسن عسکری نے ہی لکھی ہے:

”اصول سازی اور اصول بازی بہت ہو چکی، عمومی تعریف یا تنقیص سے پڑھنے والے کچھ نہیں سیکھتے۔ انہیں ایک فن پارے کو لے کر اور اس کا تجزیہ کر کے لفظ و معنی کی قدر و قیمت سکھانی پڑے گی۔“ (۱۳۱)

تنقیدی اصولوں کے بارے میں عسکری کا خیال ہے کہ ہر دور میں خیالات کے اعتبار سے تنقید کے فرائض بدلتے رہتے ہیں اور تنقید کبھی بھی محض کسی ایک اصول یا نظریے کی تابع ہو کر نہیں رہ سکتی۔

سلیم احمد:

سلیم احمد جدید اردو تنقید کی دنیا میں محمد حسن عسکری کے شاگرد کی حیثیت سے جانے جاتے ہیں۔ ان کی تنقید کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ انداز بیان کچھ ایسا اختیار کرتے ہیں کہ تنقید ”علیت“ کے بوجھ سے نہ دب سکے۔ بل کہ ایک عام قاری کے لیے بھی اس سے استفادہ آسان ہو سکے۔ وہ ادب و شعر کا اولین مقصد لذت آفرینی قرار دیتے ہیں، معنی آفرینی کو ان کے ہاں ثانوی حیثیت حاصل ہے۔ اس سلسلے میں انہوں نے اپنے نظریہ تنقید کی صراحت کرتے ہوئے ایک جگہ لکھا ہے:

”میر کے کلام سے میر کی سوانح عمری مرتب کرنا یا ان کے زمانے کے حالات معلوم کرنا سوانح نگاروں اور تاریخ نویسوں کا تو کام ہو سکتا ہے۔ شاعری کا یہ

استعمال ضمنی اور غیر شاعرانہ ہے۔ اصل اہمیت شاعری کی ہے، آپ بیتی یا جگ بیتی کی نہیں۔“

ادب و شاعری کے معاملے میں سلیم احمد، شبلی دبستاں کے پیرو ہیں۔ ان کی تنقیدوں میں شبلی کے نظریہ تنقید کی ہی کار فرمائی ملتی ہے۔

شمس الرحمن فاروقی:

عہد حاضر میں جدید تنقید کے سب سے اہم ناقد کی حیثیت سے شمس الرحمن فاروقی کا نام آتا ہے۔ ہر کسی یا ترقی پسند تنقید کے مقابلے میں جدید تنقید کو پوری قوت کے ساتھ کھڑے کرنے میں انہوں نے بڑا اہم کارنامہ انجام دیا ہے۔

شمس الرحمن فاروقی نے نظری اور عملی تنقید میں اپنی منفرد رائے کو مستحکم انداز میں پیش کیا ہے اور معروضی انداز میں مختلف اصناف کی نظریہ سازی کی ہے۔ ”تفہیم غالب“، ”شعر، غیر شعر اور نثر“، ”تنقید کی افکار“، ”عروض و آہٹ“، ”لفظ و معنی“، ”شعر شور انگیز“، ”انداز گفتگو کیا ہے؟“، ”افسانے کی حمایت میں“ اور ”اردو غزل کے اہم موڑ“ وغیرہ میں انہوں نے مصلحت کو شی سے بے نیاز ہو کر اپنے تنقیدی خیالات پیش کیے ہیں۔ مغربی ادب پر گہری نظر رکھنے کے باوجود ان کا مزاج مشرقی ہے۔ انہوں نے جدید شاعری اور افسانے کے مسائل کو سلجھانے کی کوشش کی ہے تو غالب و میر کی شرح کے علاوہ عروض اور آہٹ کے مسائل پر بھی نظر ڈالی ہے اور تبصرہ نگاری کو عملی تنقید کی اعلیٰ صورت دی ہے۔ انہیں ہندستان میں ایک متنازع فیہ ناقد کی حیثیت سے جانا جاتا ہے۔

شمس الرحمن فاروقی نے جدید اردو تنقید میں جو کاوشیں کی ہیں اور جو نتائج اخذ کیے ہیں، وہ عصر حاضر کے ناقدوں کے لیے قابل تحسین بھی ہیں اور باعث رشک بھی۔ شاید یہی وجہ ہے کہ یک بار محمد حسن عسکری نے انہیں سمجھا تھا کہ ”وگ اب آپ کا نام حالی کے ساتھ لینے لگے ہیں۔ یعنی جس طرح حالی نے اپنے عہد میں رسوم و قیود سے بے نیاز ہو کر تنقید کو ایک نئی آگہی بخشی تھی، اسی طرح برسوں بعد ہمیں فاروقی میں ایک ایسا نقاد نظر آتا ہے، جس نے محض اپنے Casual تاثرات، تعصبات یا خوردہ خیالات کو جمع کر کے تنقید کی مجموعوں کا نام نہیں دیا، بل کہ نہایت ہی سنجیدگی کے ساتھ تنقید کی ایک نئی بوطیقہ ترتیب دینے کی کوشش کی۔“ (۱۳۲)

شمس الرحمن فاروقی تنقید کو موضوعی اور موضوعاتی دونوں طرح کے عوامل سے بے نیاز تصور کرتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ تنقید کا کام قاری کو محض معلومات فراہم کرنا نہیں، بل کہ ایک ایسا علم عطا کرنا ہے، جس کی بنیاد منطق اور استدلال پر ہو۔ (۱۴۳) وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ موضوع بہ جاے خود اہم یا غیر اہم، دلچسپ یا غیر دلچسپ نہیں ہوتا، دیکھنا یہ چاہیے کہ ادیب یا شاعر نے اپنے موضوع کو کس سطح پر برتا ہے اور وہ اس میں کس حد تک کامیاب یا ناکام ہوا ہے۔ تنقید میں ان کا نقطہ نظریہ ہے کہ تنقید کی نظریات فن پاروں کی روشنی میں مرتب ہوتے ہیں۔ اس لیے اگر فن پارہ جھوٹا ہے تو اس پر مبنی تنقید کی اصول اور نظریات بھی جھوٹے ہوں گے۔ (۱۴۴) فن تنقید کے بارے میں فاروقی کا خیال ہے کہ ”تنقید کیا ہے“ کے مقابلے میں ”تنقید کیا نہیں ہے“ کا جواب زیادہ تشفی بخش ہوتا ہے۔ (۱۴۵)

جدید تنقید کے موجودہ ناقدوں میں گوپی چند نارنگ، شمیم حنفی، وارث علوی اور وزیر آغا کے نام خصوصیت کے ساتھ لیے جاسکتے ہیں۔

گوپی چند نارنگ نے نئے موضوعات کی دریافت کی ہے، انہوں نے، ایسی تجربات اور زندگی کے خارجی مظاہر پر محض ایک تماشائی یا مبصر کی حیثیت سے نگاہ نہیں ڈالی بل کہ انہیں داخلی شخصیت کا حصہ بنانے پر صرار کیا ہے، علاماتی اور استعاراتی طرز اظہار پر زور دیا ہے اور مواد و اسلوب دونوں کو یکساں اہمیت دی ہے۔

شمیم حنفی نے جدید تنقید کے چمن کی آبیاری میں اہم رول ادا کیا ہے۔ ان کی کتابیں ”جدیدیت کی فلسفیانہ اساس“ اور ”نئی شعری روایت“ جدید تنقید کو علمی و فلسفیانہ بنیادیں فراہم کرتی ہیں اور اس کے فروغ و ارتقا میں موثر رول ادا کرتی ہیں۔

وارث علوی :

وارث علوی کا امتیاز یہ ہے کہ ان کی تنقیدوں میں مصلحت و رواداری کی گنجائش نہیں۔ صاف گوئی، بے باکی اور شعلہ گفتاری وہ خصوصیات ہیں جو وارث علوی کا حصہ بن چکی ہیں۔ ادب کی سیاست سے وابستگی کے خلاف وارث علوی نے بڑھ چڑھ کر آواز اٹھائی ہے۔ وارث علوی کا ايقان ہے کہ عقیدہ اور آدرشی وابستگی سے انسان قدامت پسند، کٹر اور سفاک بن جاتا ہے۔ وابستگی انسان کے دماغ کو بے پک بنادیتی ہے، وابستہ فن کار ہر اس چیز کو بہ یک قلم رد کر دیتا ہے، جو کسی بھی زاویے سے اس کے عقیدے کی نفی کرتی ہو۔ وابستگی کسی کو اس

چریشن میں نہیں رکھتی کہ وہ کسی دوسری جگہ سے صالح قدروں کو منتخب کر سکے۔ وابستہ ادیب یا سطر اپنے کو چند مفروضات اور معتقدات میں محدود کر لیتا ہے۔ وارث علوی کے خیال میں سیاحت، بصیرت، انسان دوستی اور امن پسندی وغیرہ اچھی چیزیں ہیں لیکن محض ان اقدار کی بنیاد پر کوئی ادیب یا شاعر بہتر ادیب و شاعر نہیں بن سکتا۔ شاعر، ادیب یا فنکار بننے کے لیے زندگی اور اس کی قدروں کو ہر رنگ میں اور ہر زاویے سے پرکھنے اور برتنے کی ضرورت ہے۔ وارث علوی کے خیال کے مطابق چوں کہ ترقی پسنداں نے زندگی اور اس کی قدروں کو مختلف پہلوؤں اور زاویوں سے دیکھنے، پرکھنے اور برتنے کی کوشش کبھی نہیں کی اس لیے ان کے ادب اور تنقید میں استحکام و پایہ داری کے بجائے سطحیت آگئی ہے۔

وزیر آغا:

پاکستانی ناقدوں میں جدید ناقد کی حیثیت سے سلیم احمد کے بعد سب سے اہم نام وزیر آغا کا ہے۔ اگر سلیم احمد اور وزیر آغا کی تنقیدی تحریروں کا مطالعہ و موازنہ کیا جائے تو جزوی اختلاف کے باوجود دونوں کی تحریروں میں کافی حد تک مماثلت ملتی ہے۔ ابستہ اسلوب نگارش میں فرق ہے۔ سلیم احمد کی تحریروں میں ان کی ذہانت و فطانت کی کار فرمائی کے ساتھ ساتھ ان کا وہ تیٹھا اور سحر انگیز اسلوب ملتا ہے، جو ان کی شناخت بن چکا ہے اور وزیر آغا کے ہاں ان کی خداداد ذہانت، بصیرت کے ساتھ ساتھ مختلف علوم کی گہن گرج بھی سنائی دیتی ہے۔

وزیر آغا نے ۱۹۶۵ء اور ۱۹۸۰ء کی درمیانی مدت میں ترقی پسند نظریہ سازوں کو آڑے ہاتھوں سینے اور میراجی اور ن، مرشد کی شاعری سے گہرے شغف کے اظہار کے علاوہ جدید ادبی رجحان پر کھایا ہے اور بہت کچھ لکھا ہے۔ ان کی اس قسم کی تحریریں سہ ماہی "اوراق" سرگودھا کے شماروں میں دیکھی جاسکتی ہیں۔

وزیر آغا کی کتاب "تنقید اور جدید اردو تنقید" (۱۳۷) تنقیدی سرمایے میں ایک اہم اضافے کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس کتاب میں انہوں نے تنقید کے پس منظر اور مغرب میں تنقید کے مذہب و جزیر پر تفصیلی گفتگو کے ساتھ جدید اردو تنقید کے تناز و ارتقا، اس کے افقی و عمودی تناظر اور امتزاجی اسلوب پر بڑی پر مغز اور سیر حاصل بحث کی ہے اور دلائل و براہین کے ذریعے جدید اردو تنقید کے خط و خال کو واضح کیا ہے۔

حواشی باب اول

- (۱) ذرۃ المعارف (فرید وجدی) ج ۹، ص ۲۶۵ (۲) اردو تنقید کا ارتقا (عبادت بریلوی) ص ۲۸ (۳) قاموس مترادفات ص ۴۱۹ (۴) جامع المفاتح ج اول ص ۶۷۹ (۵) مہذب المفاتح (مہذب لکھنوی) (۶) نسیم المفاتح (نسیم سروہوی) (۷) نور المفاتح (نور حسن نیر کا کوری) (۸) تاریخ نقد ادب (دانش گاہ تہران) ص ۱۵، ۱۴ (۹) لغت نامہ ج شش دہم (علی اکبر وہ خدایا) (تہران) (۱۰) لسان العرب (بیروت) (۱۱) اردو تنقید کا ارتقا ص ۳۰ (۱۲) ایضاً ص ۲۰ (۱۳) تحفہ سرور (شمس الرحمن فاروقی) ص ۲۹ (۱۴) ایضاً ص ۲۸ (۱۵) تنقید اور عملی تنقید (سید احتشام حسین) ص ۷ (۱۶) اردو تنقید کا ارتقا ص ۳۳ (۱۷) تحفہ السرور ص ۶ (۱۸) تنقید کیا ہے؟ (آس احمد سرور) (۱۹) اردو تنقید کا ارتقا ص ۳۱ (۲۰) ایضاً (۲) ایضاً (۲۲) معاصر تنقید نئے تناظر میں (حامدی کا شمیری) ص ۶۴ (۲۳) ایضاً (۲۴) عروضی اور فنی مسئلہ (عنون چشتی) ص ۱۰، ۹ (۲۵) تاریخ جمالیات ج دوم (نصیر احمد ناصر) ص ۲۶۹ (۲۶) Lit. rature & Art by Karl Marx & Angels ص ۱ (۲۷) ہفت روزہ ”حیات“ (سجاد ظہیر) ص ۹ (۲۸) Psychonamy. s Explained & Criticised by A. E. Baker ص ۹۱ (۲۹) Modern Man n Search of soul ص ۱۷۵ (۳۰) ایضاً (۳۱) Contribution to Analytical psychology ص ۲۲۵ (۳۲) The introduction of youngs ص ۳۹، ۳۸ (۳۳) ایضاً (۳۴) جدید اردو تنقید - اصول و نظریات (شارب رودلووی) ص ۲۸۰ (۳۵) Nor. Nature of beauty G. santagana from es. man forstor from Essays - Ray B. west ص ۲۰۸ (۳۶) says in modern Literacy criticism Ray b. west ص ۸۴ (۳۷) اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے (عنوان چشتی) ص ۳۱ (۳۸) ایسی تنقید (محمد حسن) ص ۷۸، ۷۹ (۳۹) ادبی تنقید اور، سہو بیات (گوپی چند نارنگ) (۴۰) جدید اردو تنقید - اصول و نظریات ص ۹۱ (۴۱) اردو تنقید پر ایک نظر (حکیم الدین احمد) ص ۱۲ (۴۲) شعرے اردو کے تذکرے (حنیف نقوی) ص ۸۷ (۴۳) ماہ نامہ نامہ نگار (تذکرہ نمبر) (۴۴) اردو تنقید پر ایک نظر ص ۲۹، ۲۸ (۴۵) اردو تنقید کا ارتقا ص ۱۶ (۴۶) سہ ماہی ادیب (اردو تنقید نمبر) ص ۷ (۴۷) ایضاً (۴۸) شعرائے اردو کے تذکرے ص ۳۳ (۴۹) تذکرہ ہندی (شیخ غلام ہمدانی مصحفی) ص ۳ (۵۰) عیار اشعراء (خوب چند زکا) ص ۲۷۵ (۵۱) شعرائے اردو کے تذکرے ص ۳۴ (۵۲) نکات اشعراء (میر) ص ۹ (۵۳) تذکرہ گل رعنا (حکیم سید عبدالحی) ص ۱۲ (۵۴) تین تذکرے (عط کا کوئی) ص ۴ (۵۵) نکات اشعراء ص ۳ (۵۶) تین تذکرے ص ۵ (۵۷) ایضاً (۵۸) شعرائے اردو کے تذکرے ص ۳۰۵ (۵۹) ایضاً ص ۲۹۵ (۶۰) ایضاً ص ۵۳۲ (۶۱) ایضاً ص ۵۳۲ (۶۲) ایضاً ص ۷۸۴ (۶۳) مجموعہ نغز ازل (حکیم قدرت اللہ قاسم) ص ۲۳۵ (۶۴) ایضاً ص ۳۵۶

(۶۵) ایضاً ص ۲۷۵ (۶۶) شعر اے اردو کے تذکرے ص ۸۲۳ (۶۷) مقدمہ کلیات سرانج اورنگ آبادی (عبد
القادر سروری) (۶۸) شعر اے اردو کے تذکرے ص ۸۳۹ (۶۹) تنقیدی سرمایہ حصہ اول (عبد الشکور) ص ۵۲
(۷۰) تاریخ ادب اردو (رام بابو سکینہ) ص ۳۱۰ (۷۱) سرمایہ (اردو تنقید نمبر) ص ۵۰، ۴۹ (۷۲) آب
حیات (محمد حسین آزاد) ص ۳۸۰ (۷۳) ایضاً ص ۲۲۶ (۷۴) ایضاً ص ۳۴۵ (۷۵) اردو تنقید پر ایک
نظر ص ۸۷ (۷۶) مقدمہ شعر و شاعری (الطاف حسین حالی) ص ۷۰ (۷۷) ایضاً ص ۳۰ (۷۸) ایضاً
ص ۳۹ (۷۹) ایضاً ص ۴۲ (۸۰) ایضاً ص ۴۵ (۸۱) ایضاً ص ۷۱ (۸۲) اردو تنقید پر ایک نظر ص (۸۳) حلی اور
سرزمین حالی (محمد حسن) ص ۳۹ (۸۴) مقدمہ شعر و شاعری (وحید قریشی) ص ۴۸ (۸۵) شعر العجم حصہ
پہلے (شبلی نعمانی) ص ۲ (۸۶) ایضاً ص ۲ (۸۷) ایضاً ص ۲ (۸۸) ایضاً ص ۴ (۸۹) ایضاً ص ۹۰ (۹۰) ایضاً ص
۵ (۹۱) ایضاً ص ۶ (۹۲) ایضاً ص ۲۳ (۹۳) ایضاً ص ۹۴ (۹۴) ایضاً ص ۵۳ (۹۵) ایضاً ص ۹۶ (۹۶) ایضاً ص ۷۹ (۹۷) ایضاً ص
۸۰ (۹۸) ایضاً ص ۸۴ (۹۹) تنقیدات عبدالحق (محمد تراب علی خاں ہار) ص ۹۹ (۱۰۰) ایضاً ص ۱۰ (۱۰۱) مقدمات
عبدالحق (بہ خوالہ اردو تنقید کا ارتقا) ص ۹ (۱۰۲) اسلوب تنقید (عبدالمفتی) ص ۲۵ (۱۰۳) مختصر تاریخ
اردو ادب (انجیز حسین) ص ۷۵ (۱۰۴) انتخابیات حصہ اول (نیاز فتح پوری) ص ۲، ۳، ۴ (۱۰۵) ایضاً ص ۷۳
(۱۰۶) ایضاً ص ۲۱ (۱۰۷) نظریہ نظر (عبدالمفتی) ص ۱۵۶ (۱۰۸) سخن ہائے گفتی (کلیم لدین احمد) ص ۱۵ (۱۰۹) اردو
تنقید پر ایک نظر ص ۷۰ (۱۱۰) ایضاً ص ۹۱ (۱۱۱) ایضاً ص ۹۲ (۱۱۲) استان گوئی (کلیم لدین احمد)
ص ۱۳، ۱۴ (۱۱۳) مختصر تاریخ اردو ادب ص ۵۰۳ (۱۱۴) اردو تنقید پر ایک نظر ص ۱۰۹ (۱۱۵) ایضاً ص ۱۳
(۱۱۶) مختصر تاریخ اردو ادب ص ۵۰۳ (۱۱۷) اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک (ذیل ارحمن اعظمی
ایضاً) (۱۱۸) اردو تنقید پر ایک نظر ص ۱۵۳ (۱۱۹) ایضاً ص ۱۹ (۱۲۰) نظر و نظر ہے (آل احمد سرور)
ص ۱۹۳ (۱۲۱) ایضاً ص ۹۴ (۱۲۲) ایضاً ص ۹۵ (۱۲۳) اردو تنقید پر ایک نظر ص ۶۰ (۱۲۴) تنقیدی جائزے (سید
احقشام لدین) ص ۱۰، ۱۱ (۱۲۵) تنقید اور عملی تنقید (سید احقشام لدین) ص ۱۰ (۱۲۶) ایضاً ص ۷ (۱۲۷)
سرمایہ دیب (اردو تنقید نمبر) ص ۸۱ (۱۲۸) اردو تنقید پر ایک نظر ص ۲۵ (۱۲۹) ایضاً ص ۲۵۳ (۱۳۰) ایضاً
ص ۲۶۰ (۱۳۱) اردو ادب کی مختصر تاریخ (انور سدید) ص ۶۲ (۱۳۲) اردو تنقید پر ایک
نظر ص ۲۲۲ (۱۳۳) تشیل جدید (عبدالمفتی) ص ۷ (۱۳۴) نظر اور نصیب ص ۲۵۱ (جدیدیت کی
جہلیات) (طف ارحمن) ص ۱۳۲ (۱۳۶) ایضاً ص ۳۲ (۱۳۷) ایضاً ص ۳۸ (۱۳۸) تشیل و تشیل (شمس ارحمن
فاروقی) ص ۲۶ (۱۳۹) جدیدیت کی جمالیات (۱۴۰) نماں اور رحمت (شمس ارحمن) ص ۳۰ (۱۴۱) ایضاً ص
۶۵ (۱۴۲) ایضاً ص ۲۴۳ (۱۴۳) تنقیدی افکار (شمس ارحمن فاروقی) ص ۹ (۱۴۴) ایضاً ص ۲۷ (۱۴۵) ایضاً ص
۹ (۱۴۶) رسالہ غبار خاطر (اورنگ آباد) شمارہ نمبر ۲ (۱۴۷) تنقید اور جدید اردو تنقید (۱۴۸)

باب دوم

جامعہ کا عام ادبی ماحول

اور

اردو تنقید کے ابتدائی نقوش

۱۹۴۷ء سے پہلے

- سید شرف الدین ٹونگی
- اسلم جے راج پوری
- نور الرحمن
- سعید انصاری
- سید وقار عظیم

جامعہ مئیتہ اسلامیہ کا قیام ۲۹ اکتوبر ۱۹۲۰ء کو علی گڑھ میں عمل میں آیا اور ۱۹۲۲ء میں اسے بہ وجوہ علی گڑھ سے دہلی پھر نئی دہلی منتقل کیا گیا۔ جامعہ کو یہ اختصاص روز اول ہی سے حاصل رہا ہے کہ یہاں ذریعہ تعلیم اردو کو قرار دیا گیا۔ (۱) انگریزی دور حکومت میں لارڈ مکاے کی تعلیمی پالیسی کے نفاذ کے بعد ہندوستانی بچوں کو مضامین انگریزی میں پڑھائے جانے لگے۔ یہ غیر فطری طریقہ بہت دور رس نتائج کا سبب بنا۔ ہندوستان میں عام تعلیم کے رواج میں ایک بڑی رکاوٹ یہ بھی رہی اور ہے کہ ایسی زبان میں تعلیم دی جاتی ہے کہ خود اسی کے سیکھنے میں کافی وقت لگ جاتا ہے۔ یہ چیز طلبہ کو عام معیار میں دوسرے ممالک سے پیچھے رکھنے کی خاص وجہ بنی ہوئی ہے۔ جامعہ مئیتہ اسلامیہ کے ذمے داروں کے سامنے یہ مسئلہ بھی ہمیشہ رہا ہے، چنانچہ انھوں نے یہ نقطہ نظر اپنایا کہ تعلیم مادری زبان میں ہی ہونی چاہیے بچوں کی تعلیمی استعداد اسی وقت پروان چڑھ سکتی ہے، جب کہ تعلیم بچوں کی ان کی اپنی (مادری) زبان میں دی جائے۔ (۲) حکیم اجمل خاں (یکے از بانیاں جامعہ) نے لکھا ہے:

”اختلاف نیست کہ علوم را در غیر زبان مادری خویش یاد گرفتن کارے است کہ آسایش نہ توان بہ شمرد۔ پس برائے مانا گزیر آمد کہ وسیلہ تعلیم اردو قرار دہیم۔ آں چہ از علوم عصریہ در جامعہ درس دادہ می شود ماہمہ این ہار در زبان اردو درس می دہیم تا بردماغ متعلمین مادر راہ افہام و تفہیم ہار نہ باشد کہ نہ توانش تحمل کرد“ (۳)۔

جامعہ کے اولین شیخ الجامعہ مولانا محمد علی جوہر کی تقریر کا یہ حصہ جامعہ کی تعلیمی فکر اور اس کے نقطہ نظر کو سمجھنے کے لیے کافی ہوگا۔

”ہماری غلامانہ ذہنیت کسی چیز سے اس قدر ثابت نہیں ہوتی، جس قدر ایک غیر زبان میں تحصیل علوم کی مشقت رائیگاں سے ثابت ہوتی ہے۔ ہم مشرقی تو وحشی لوگ ہیں اور بربریت میں مبتلا ہیں لیکن خود تہذیب یافتہ مغربیوں کا کیا شعور ہے، کیا کوئی انگریز اپنے بچے کو تاریخ یا سائنس فرانسیسی یا جرمن زبان میں پڑھواتا ہے؟ کیا کوئی فرانسیسی یا اطالوی اپنے بچے کو جغرافیہ یا ریاضی، انگریزی یا روسی زبان میں سکھواتا ہے؟ لیکن ہماری غلامی اور اب ہماری غلامانہ ذہنیت کو دیکھ کر ہمارے اسکولوں اور کالجوں کے ہندوستانی اساتذہ

بھی، جو اکثر انگریزی خود بھی اس طرح نہیں جانتے ہیں، جس طرح کہ انگریز جانتے ہیں، ہندوستانی بچوں کو تاریخ، سائنس، جغرافیہ اور ریاضی انگریزی زبان میں سکھانے کی کوشش کرتے ہیں۔“ (۴) آزادی کے بعد جب کالجوں اور یونیورسٹیوں میں علاقائی زبانوں کو ذریعہ تعلیم کی حیثیت سے چلانے کی مہم چھائی گئی اور سرکاری سطح پر بھی احکام جاری کیے گئے، جامعہ ملیہ اسلامیہ نے اپنے امتیاز اور تشخص کو باقی رکھتے ہوئے اس وقت ذریعہ تعلیم اردو ہی کو قرار دیا اور آج بھی یہاں اردو ہی ذریعہ تعلیم ہے۔

جامعہ ملیہ اسلامیہ کو یہ امتیاز بھی حاصل رہا ہے کہ یہاں رہا دل جن سے اپنے استاد اور طلبہ کی بڑی تعداد موجود رہی ہے، جنہیں نہ صرف یہ کہ شعر و سخن اور ادب و تنقید سے بہت دل چسپی رہی ہے، بل کہ آئے وقت اور میں انہوں نے اپ اپنے میدان میں مہاں و قابل کارنامے انجام دیے ہیں۔ یہاں جیہ باب ہم جامعہ کے ابتدائی عہد (۱۹۴۷ء تک) سے لے کر آج تک، شعر اور ناقدوں پر نگاہ ڈالتے ہیں تو ہمیں تب بھی ایسے نام ملتے ہیں، جنہوں نے ادب، شاعری، تنقید، سہافت اور ادب سے موضوعات سے متعلق ایک سوتلی چھوٹی بڑی کتابیں یادگار چھوڑی ہیں۔ اس فہرست خوش بختوں میں مولانا محمد علی جوہر اور عظیم جس خاں (انتقاص - شیدائے جیسے شعر بھی ملتے ہیں اور ان کے آکر حسین خاں، پروفیسر محمد منیب، انور سید عابد حسین، حافظ اعظم ہے ان پوری، نور الدین، مولانا مہداجی، انور سعید انصاری اور پروفیسر سید وقار عظیم جیسے ادیب، نقاد بھی۔ اور شفیق الدین فیر، عبد الغفار مدھون اور عبد الواحد سندھی جیسے چٹاں۔ ادیب، شاعر بھی۔ ان میں سے بعض اسماء تو ان میں جو اپنے کارناموں کے، ضعف ہماری اپنی وراثت کا حصہ بن چکے ہیں اور اپنے موضوعات سے اعتبار سے انہیں سند اور حوالے کے طور پر پایا جاتا ہے۔

زیر نظر باب میں ہم ان باب علم، انش کی تنقیدی خدمات سے متعلق کسی قدر تفصیلی گفتگو کریں گے جو ۱۹۴۷ء سے پہلے جامعہ سے وابستہ رہے اور ان کا جو کچھ بھی کام سے ۱۹۴۷ء سے پہلے کا ہے۔ اور اس کے بعد بھی ان میں سے اگر کسی نے کچھ کیا ہے تو وہ جامعہ سے ضابطے کا تعلق ختم ہو جانے کے بعد کیا ہے یا وہ جامعہ سے تشریف لے گئے ہیں یا ابھی وابستہ رہے ہیں۔ ان کا زیر بحث کام ۱۹۴۷ء سے پہلے کا ہے۔ اور وہ اب اس دنیا سے رخصت بھی ہو چکے ہیں۔ جن حضرات کا تعلق جامعہ سے ۱۹۴۷ء سے پہلے بھی تھا اور بعد میں بھی ایک زمانے تک جامعہ سے وابستہ رہے ہیں اور ادب و تنقید کی خدمت انجام دیتے رہے، ان پر تفصیلی گفتگو مقاب کے قیصرے باب میں آئے گی۔

سید شرف الدین ٹونگی

مولانا سید شرف الدین ٹونگی (وفات ۱۹۳۸ء) جامعہ ملیہ اسلامیہ میں اُس وقت ادب اردو کے استاذ تھے، جب کہ وہ علی گڑھ میں تھے۔ اس طرح سے انھیں جامعہ کا اولین استاذ ادب اردو ہونے کا شرف حاصل ہے۔ جامعہ کے قدیم طالب علم مولانا عبدالمطیف اعظمی کی ربانی معنوم ہو ہے کہ سید شرف الدین مذہبیات کے معاملے میں بہت سخت واقع ہوئے تھے اور اپنے فرائض منصبی کی انجام دہی میں لگے رہتے تھے۔

سید شرف الدین ٹونگی نے گرچہ ادب و تنقید کے موضوع پر زیادہ توجہ نہیں دی، محض درس و تدریس ہی کے ہو کر رہ گئے تھے تاہم کبھی کبھی کسی خاص واقعے یا کسی خاص شاعر و ادیب سے متاثر ہو کر جو کچھ لکھ دیا ہے، وہ اردو ادب و تنقید پر کام کرنے والوں کے لیے خاصے کی چیز ہے۔

”غائب بہ حیثیت قومی شاعر“ سید شرف الدین ٹونگی کا ایک قابل توجہ مقالہ ہے۔ اس میں، جیسا کہ عنوان سے ظاہر ہے، غالب کو ایک قومی شاعر کی حیثیت سے دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ سید شرف الدین ٹونگی نے مضمون کا آغاز غالب کے اس شعر سے کیا ہے

مسجد کے زیر سایہ خرابات چاہیے

بھول پاس آنکھ قبلہ حاجات چاہیے

سید شرف الدین نے شعر کی تشریح یوں کی ہے:

”مسجد کے زیر سایہ خرابات چاہیے، یعنی آدمی ایسا تنگ، ٹھرا، روکھے پھکے خیال کا نہ

ہو کہ صرف مسجد کو اپنی عبادت گاہ بنالے اور اپنی مخصوص عبادت کے سوا کسی دوسری چیز سے تعلق ہی نہ رکھے، بل کہ سب قومی سے سرخوش اور نشتر اتحاد میں چور ہونا چاہیے، ہندوستان

میں کم سے کم برادرانِ وطن سے تو اتحادِ حقیقی معنی میں ہو۔“

شعر کی اس تشریح کے بعد مولانا لکھتے ہیں:

”یہی احساس اور یہی جذبہ اتحاد ہے جو غائب کی زبان سے غشی بہ سوپال تفتہ کو مر رات تفتہ کا خطاب دواتا ہے۔ اسی کا اثر ہے کہ بہاری ال مشتاق عملی صورت میں رہ نہا ہوتا ہے۔ غائب قید خانے میں ہیں اور مشتاق تن مردہ کی مسیحا کرتے اور ان کے لیے شراب لے آتے ہیں۔“ (۵)

مہاشرف الدین نے اس نوع کے ور بہت سے اشعار غالب کے شعری ذخیرے سے نکالے ہیں اور انھیں قومی شاعر ثابت کرنے کی اپنی سی کوشش کی ہے۔ مہاشرف کو اس بات پر سخت تعجب ہے کہ مہاشرف حسین حافی نے اپنی کتاب یا گار غالب میں غالب کو قومی شاعر کی حیثیت سے کیوں نہیں پیش کیا۔ مہاشرف نے ذکر عبدالرحمان بجنوری کے اس قول پر اعتراض ہے

مدرسہ کی "ایامی ترجمہ" میں (۱) ایدہ مقدس (۲) یونان جاب

سید شرف الدین نے اس پر گزشت کی ہے اور فرمایا کہ الہامی کلمے سے کلام
طالب کی اہمیت کم ہو گئی ہے، اس لیے کہ اگر وہ جانتے کہ غائب کو منہ میں کا لہام ہوتا ہے تو
بات قرآن عموماً ہو سکتی تھی لیکن الہامی کلمہ کہ انھیں نفع و فائدہ دیتی جیسا کہ اس سے متصف
کر دیا۔

سید شرف الدین ونگی نے اپنے مسمون میں، غویٰ کہا ہے کہ غائب نے ماہِ ربیع کی
شعب کے ساتھ ساتھ قاری کی تربیتیں بھی غیر فنی ہوتی ہیں۔ مثلاً غنیہ ہاشمیانہ، برگ
خرم معلوم، کے بارے میں ناکہ کیا ہے کہ ہم نہیں جانتے۔ غنیہ ہاشمیانہ، یہ چیز ہے،
اور ”ہاشمیانہ“ قاضی کا ہے۔ چنے کے ساتھ یہ جائے ”لہذا“ سدھن، ”مختصر“ روایت ہے۔
سید شرف الدین نے بنی کشتہ جاری رکھتے ہوئے ایک بار شہرِ قلعہ یا ہے

بزم قدح سے پیش کرتا نہ دیکھ کہ رنگ

صد زدام جسته ہے دامن گاہ کا

اس پر تبصرہ کرتے ہوئے نوکی نے لکھا ہے:

”خدا کی پناہ مانگو، جام، پیالہ بٹھو ہمیں، قدرت آئے گا، جس کے منہ سے آپ

پکی پنسیری کی ضرورت ہو، تمنا نہ رکھ بالکل فارسی کا ترجمہ ہے اور ”صد زدام
جستہ ہے اس دام گاہ کا“ اگر دوسرے مصرعے کے ہندی کے حروف کو نکال کر
بالکل فارسی کر دیا جائے تو بھونڈا پن کسی قدر کم ہو گا مگر فارسیت پھر بھی نہیں
آئے گی۔ (۶)

اگرچہ قاری کے لیے یہ بات سخت الجھن کی ہوگی کہ غالب کو قومی شاعر ثابت
کرتے کرتے مقصود میں سخن گسترانہ بات کہاں سے آگئی۔ لیکن یہ بات بہر حال اس کے لیے
معلومات افزا ہوگی کہ جامعہ کے ابتدائی دور میں بھی ایسے ناقد موجود رہے ہیں جنہوں نے
غالب جیسے عظیم شاعر کے کلام پر حرف گیری کی ہے اور ان کے فنی حسن و قبح کو عیاں کیا ہے۔



اسلم جے راج پوری

اسلم جے راج پوری (۱۸۸۲-۱۹۵۵ء) اگرچہ مذہبیات کے عالم اور اسدی تاریخ نویس ہیں۔ ادب و تنقید سے ان کی وابستگی ثانوی درجے میں آتی ہے، تاہم ان کی بعض کتابوں اور مضامین میں ان کے تنقیدی رجحان کی جھلک ملتی ہے۔ حیات حافظ اور حیات جامی اسلم راج پوری کی وہ کتابیں ہیں، جن سے ان کی ادبی اور تنقیدی حیثیت کا تعین کیا جاسکتا ہے۔ ان کے علاوہ "مقامات اسلم" میں شامل بعض تنقیدی مقامات بھی اسلم کی ادبی و تنقیدی حیثیت کی تعیین میں مددگار ثابت ہو سکتے ہیں۔

اسلم راج پوری نے "حیات حافظ" میں خواجہ حافظ شیرازی کی زندگی کے تفصیلی حالات لکھے ہیں اور ان کی شاعری پر مفصل بحث کی ہے۔ اسلم نے مختلف زبانوں کی کتابوں کے مطالعے سے، یورپ، امریکا، ایشیا میں خواجہ حافظ سے متعلق جو کچھ لکھا لیا ہے، ان سب کی مدد سے خواجہ حافظ کی شخصیت اور شاعری کو اجاگر کیا ہے۔ انھوں نے شعر کی تعریف کرتے ہوئے لکھا ہے:

"شعر کی تعریف یہ ہے کہ جذب کا حس اس ایسے لفظوں میں ادا کیا جائے، جس سے سننے والے کے اس جذب کو ایسا ہی یحیٰ ہو، جیسا خواجہ شاعر کے جذب کو تھا۔ شاعر کی مثال عینہ مصور کی ہے، ذوق صرف اسی قدر ہے کہ مصور ظاہری اشیاء کی تصویر مینپتا ہے اور شاعر خیالات اور جذبات کی صورت کرمی کرتا ہے۔" (۷)

شعر اور شاعری کی تعریف کے بعد شعر کی مختلف خصوصیات کو عنوان بنا کر کلام حافظ کو اس پر پرکھا ہے۔ مثلاً جذبات، بندی اور جوش، شوخی و ظرافت اور عشق و مستی وغیرہ۔

عربیت کے عنوان کے تحت بھی حافظ کے درجنوں ایسے اشعار کی نشان دہی کی ہے، جو فارسی کی بحروں میں ہیں اور پورے کے پورے عربی میں ہیں۔ سعدی و حافظ عنوان کے تحت دونوں کی شاعری کا تقابلی مطالعہ کیا ہے اور دونوں کے ایک ہی مضمون کے اشعار اوپر نیچے درج کر کے شعریت اور شاعری کیفیت کے اعتبار سے حافظ کو فوقیت دی ہے۔ لکھتے ہیں

”سعدی فارسی غزل کا پیغمبر ہے، اسلوب بیان کا بابا، شاہ ہے، اس کی گلستاں کی نثر کے ایک ایک فقرے دوسرے شعرا کے ایک ایک دیوان پر بھاری ہیں لیکن یہاں دیکھیے معنوی خوبیوں میں لفظوں کی شیرینی اور فصاحت میں طرہ ادا اور اسلوب بیان کی حدت اور لطافت میں حافظ کس قدر اس سے بند ہے۔“ (۸)

ایک جگہ اسلم نے لکھا ہے:

”فارسی کی تمام شاعری کا اگر انتخاب کیا جائے تو اچھے اور عمدہ اشعار اتنے نہ نکال سکیں گے، جتنے صرف دیوان حافظ میں نکلیں گے۔“ (۹)

اسلم جے راج پوری کی اس کتاب کو تاثراتی تنقید کا ایک شاہ کار کہا جاسکتا ہے، ایسی تاثراتی تنقید جسے جذباتی تنقید کا بھی نام دیا جاسکتا ہے۔ ۱۶۴ صفحات کی اس کتاب میں صفحہ ۷۷ تک خواجہ حافظ کے حالات زندگی اور خاندانی پس منظر پر تفصیلی گفتگو ہے اور صفحہ ۷۷ کے بعد صفحہ ۱۳۱ تک ان کے کام کا تنقیدی جائزہ لیا گیا ہے اور نمونے کے طور پر ان کی کئی غزلیں بھی نقل کی گئی ہیں اور صفحہ ۱۳۲ سے صفحہ ۱۶۴ تک حافظ کے کلام سے متعلق قایلین اور ان سے متعلق مختلف واقعات بھی درج کیے گئے ہیں۔

”حیات جامی“ فارسی کے معروف شاعر مولانا نور الدین عبدالرحمان جامی کی سوانح اور شاعری پر ایک محققانہ تنقید ہے۔ یہ کتاب کل اتنی صفحات پر مشتمل ہے۔ اس میں جامی کی ولادت، تعلیمی مراحل اور دوسرے خانگی حالات سے لے کر، جامی کا ذوقِ تصوف، عشق، لطائف و ظرائف، سفر حج، تصنیف اور شاعری غرض کہ تمام پہلو زیر بحث آگئے ہیں۔ جامی کی شاعری پر تنقیدی نظر ڈالتے ہوئے ان تمام اصناف کو زیر بحث لایا گیا ہے، جن میں جامی نے طبع آزمائی کی ہے۔ مثلاً: قصیدہ، غزل، مثنوی، دورِ باعیات وغیرہ۔

اسلم جے راج پوری نے آغاز تنقید میں بڑے پتے کی بات کہی ہے کہ ”تصوف اور

حسن میں قدیمی آشنائی ہے، جس قدر صوفیہ گزرے ہیں، سب کا نام عشاق کی فہرست میں مندرج ہے اور ثبوت کے طور پر جاتی کے درج ذیل اشعار بھی نقل کیے ہیں:

امیر عشق ٹٹو، کا ندیشہ این مست

ہمد صاحب دلاں را پیشہ این مست

امیر عشق ٹٹو کا زاد ہاشی

غمش بر سینہ بد نامشاد ہاشی (۱۰)

اسلم راج پوری نے فارسی شاعری میں جاتی کے مقام و مرتبے پر گفتگو کرتے ہوئے

لکھا ہے

”جامعیت کے لحاظ سے حسرو اور جاتی کا مقابلہ ایسا سخت ہو جاتا ہے کہ ایک

کو دوسرے پر ترجیح دینا مشکل ہے، اگر حسرو کی غزلیں ان کا پلہ بھاری کرتی

ہیں تو جاتی کی مثنویاں ان کو ترجیح دلاتی ہیں۔ مگر حسرو کو تنقید زمانہ کا شرف

حاصل ہے، اس لیے انھیں مقدم کے اصول کا لحاظ رکھتے ہوئے ہم کہتے ہیں

کہ ”مولانا جاتی فارسی کے آخری سب سے بڑے شاعر ہیں۔“ (۱۱)

جب کہ اسلم نے پرشین پور ٹریٹ کے مصنف کا یہ قول نقل کیا ہے:

جاتی کے کلام میں سعدی کی اخلاقیات، مولانا روم کی بندگی، حافظ کی سادہ

اور نظامی کی پختگی پائی جاتی ہے۔“ (۱۲)

مجھے اسلم جے راج پوری کے اس نقطہ نظر سے اتفاق نہیں کہ

”قرآن مجید میں چوں کہ شاعری کو اپنا نہیں کہا ہے، اس وجہ سے علم کے

طبقے میں وہ (شاعری) شریعی سے مبرا کی جانے لگی۔“ (۱۳)

قرآن میں شاعری کی کہیں مذمت نہیں ہے۔ قرآن حکیم میں جہاں بھی

شعریا شاعری کے حوالے سے کوئی بات آئی ہے، وہاں نہ تو کوئی مذمت ہے اور نہ ممانعت۔ بات

صرف اتنی ہے کہ چوں کہ شاعری اپنے اندر غیر معمولی کشش رکھتی ہے اور ان دنوں عرب

میں شاعری کا روان عروج پر تھا۔ جب حضرت محمد مصطفیٰ صلی اللہ علیہ وسلم نے قرآن

عزیز کی دعوت پیش کی تو لوگ کھینچ کھینچ کر ان کی طرف آنے لگے۔ یہ چیز مخالفین اسلام کے لیے

سخت اچھنبھے بن گئی، وہ یہ سوچ بھی نہیں سکتے تھے کہ شاعری کے علاوہ بھی کوئی ایسی چیز ہو سکتی

ہے، جس کی طرف لوگ اس طرح کھینچتے چلے آ رہے ہیں انہوں نے خیال کیا کہ ہونہ ہو یا تو یہ شخص شاعر ہے یا کاہن یا جادوگر۔ اس سے کہ یہ کرشمہ صرف شاعری کا ہو سکتا ہے یا کہانت یا جادوگری کا کہ لوگ اپنے اعزاء و اقارب، یہاں تک کہ ماں باپ کو چھوڑ کر اور ان کی عداوتیں مول لے کر محمد (صلی اللہ علیہ وسلم) کے قریب آتے جا رہے ہیں۔ قرآن حکیم نے اسی سوچ اور اسی زاویہ نظر کی تردید کی ہے اور بتایا ہے کہ محمد مصطفیٰ صلی اللہ علیہ وسلم شاعر نہیں ہیں، کیا تم دیکھتے نہیں کہ جو لوگ زرے شاعر ہیں، ان میں کس قسم کے لوگ موجود ہیں؟ نیک و صالح بھی اور بد طینت و بد اطوار بھی۔ جب کہ محمد مصطفیٰ صلی اللہ علیہ وسلم جو کلام تمہیں سناتے ہیں یہ سراسر خیر و فلاح کا ضامن ہے اور اس جیسی ایک آیت بھی کہن کسی انسان کے بس کی بات نہیں ہے۔ یہ کلام محمد صلی اللہ علیہ وسلم کا اپنا کلام نہیں ہے، بل کہ ان کے اللہ کی طرف سے ن پر وحی ہوتا ہے۔ اتنی سی بات کو مذمت یا ممانعت قرار دے دینا ایک ذمے داری کی بات ہے۔

اسلم جے راج پوری نے اصناف شاعری پر تنقیدی نظر ڈالتے ہوئے، کلام جاتی سے مثالیں دی ہیں اور عملی تنقید کو برتا ہے۔ اس ضمن میں ایک جگہ یہ بھی لکھا ہے۔
 ”موانا (جاتی) کی غزوں میں خیالات اور مضامین وہی ہیں، جو سعدی اور حافظ کی غزلوں میں ہیں لیکن طرز بیان وہ نہیں ہے۔“ (۱۳)

گویا اسلم جے راج پوری بتانا چاہتے ہیں کہ جاتی، سعدی اور حافظ وغیرہ نے ایک ہی نوع کی شراب پیش کی ہے مگر ظرف سب نے اپنا اپنا پیش کیا ہے۔ میرا خیال ہے سعدی اس عموم میں نہیں آتے، ان کی شراب بھی اپنی ہے اور ساغر بھی ان کا اپنا ہے۔

داستان حضرت یوسف و زلیخا کو فردوسی نے بھی نظم کیا ہے اور موانا جاتی نے بھی۔ اسلم نے دونوں کا موازنہ کیا ہے اور دونوں کے مختلف مواقع کے اشعار نقل کر کے بتایا ہے کہ جو سوز و کیف اور جو واقعیت جاتی کی نظم میں ہے، وہ فردوسی کے ہاں نہیں ہے۔ اس کی وجہ یہ بھی بتائی ہے کہ چوں کہ عمر کے تیس سال تو فردوسی نے شاہ نامہ کو نظم کرنے میں کھپا دیے۔ آخری وقت میں اس نرم و نازک موضوع پر ان سے کوئی قابل ذکر کارنامہ کیسے ممکن تھا۔ اس سلسلے میں یہ بات بڑی نفسیاتی کہی ہے کہ جس شخص نے ساری عمر میدان جنگ میں گزاری ہو، وہ بزم ناز کے راز و نیاز کے لیے موزوں نہیں۔ فردوسی کی زبان پر وہی رزمیہ الفاظ

ہتی ہے۔ مثلاً جب وہ کہتے ہیں کہ ”ڈائرا اقبال کی تعلیمات اور ان کے مضامین سے عام طور پر تعلیم یافتہ طبقہ واقف ہے، وہی مضامین اور وہی تعلیمات نئے اسلوب اور نئے قالب میں اس کتاب (جاوید نامہ) میں بھی بیان کیے گئے ہیں۔ ہر چند کہ ارواح قدیمہ و جدیدہ کی زبانوں سے مختلف عوالم میں یہ باتیں کی گئی ہیں لیکن سب کا اسلوب ایک اور انداز ایک ہے۔ کیوں کہ وہی ”قالب کی شعائیں۔ یعنی قرآن کریم کی۔ ملاؤں کا قرآن نہیں بل کہ آسمانی قرآن۔“ (۱۸) تو ”خبری جملے“ ملاؤں کا قرآن نہیں، بل کہ ”آسمانی قرآن“ سے ان کے اسی فکر و رجحان کی ترجمانی ہوتی ہے، جس کی طرف گزشتہ سطور میں اشارہ کیا گیا ہے۔ جاوید نامہ کے جائزے میں اسلم جے راج پوری نے کامل طور پر اس کی فنی، لسانی اور شعری خوبیوں کو اجاگر کرنے کے بہ چاہے خاص مذہبی و تاریخی نقطہ نظر سے اس پر گفتگو کی ہے اور پوری نظم کو اپنے مخصوص مذہبی محور کے گرد گھمانے کی کوشش کی ہے۔ اسلم جے راج پوری کا نظریہ یہ تھا

’ (حدیث) دینی تاریخ ہے، خود اس کو دین سمجھنا صحیح نہیں، اگر دین ہوتی تو رسول اللہ ﷺ قرآن کریم کی طرح اس کو بھی لکھوا کر امت کو دیے جاتے، دین کے لیے قرآن کافی ہے، جو کامل کتاب ہے اور جس میں دین مکمل کر دیا گیا ہے۔“ (۱۹)

ور یہ کہ

” (۱) قرآن دین الہی کا کامل اور بے شبہ مجموعہ ہے، جو ہر زمان و مکان میں انسانی بصیرت کی تنویر اور اس کی ہدایت کے لیے کافی ہے۔

(۲) قرآن مفصل کتاب ہے، جو اپنی تشریح میں سوائے عربی زبان کے مطلقاً کسی روایت یا انسانی خیال کا محتاج نہیں ہے، اس کی ہر آیت، بل کہ ہر لفظ کی تفسیر خود اس میں (موجود) ہے اور اختلاف فہم کی صورت میں حقیقی مفہوم کے تعین اور فیصلے کی وہ پوری قدرت رکھتا ہے۔“ (۲۰)

حالات کہ اسلم جے راج پوری کے اس نظریے کی تردید خود قرآن میں موجود ہے۔

وانزلنا الیک الذکر لتبیین للناس ما رزل الیہم ولعلہم یتفکروں

(۱) النحل (۴۴)

”اور اب یہ ذکر (قرآن) تم پر نازل کیا ہے تاکہ تم لوگوں کے سامنے اس

تعلیم کی تشریح و توضیح کرتے جاؤ جو ان کے لیے اتاری گئی ہے۔“

منقول ہاں آیت سے ہمیں واضح طور پر رہنمائی ملتی ہے کہ حضرت محمد مصطفیٰ ﷺ پر قرآن اترا ہی اس لیے تھا کہ اس کی تشریح و توضیح فرمادیں اور بتانے کی ضرورت نہیں کہ آپ نے جو کچھ بھی کہا یا جس کام کی عملی، ملوثی یا خاموش تائید فرمائی وہ سب کچھ حدیث ہے اور سچی بات تو یہ ہے کہ آپ سے یا آپ کی احادیث سے سب نیاز ہو کر قرآن کو سمجھا ہی نہیں جاسکتا۔ درج ذیل حدیث سے اس نقطہ نظر کی مزید صراحت ہوتی ہے

عن معاذ بن جبل ان رسول الله لما اراد ان يبعثه الى اليمن قال كيف تقصى ادا عرض لك قضاء قال، اقصى مكناب الله، قال فان لم تجد في كتاب الله قال، فبسة رسول الله صلى الله عليه وسلم، قال فان لم تجد في سيرة رسول الله قال اجتهد رأيي ولا آلو، قال فصر ب رسول الله صلى الله عليه وسلم صدره وقال الحمد لله الذي وفق رسول الله صلى الله عليه وسلم لما يرضى به رسول الله. (۲۱)

”حضرت معاذ بن جبل“ سے روایت ہے کہ رسول اللہ ﷺ نے جب انہیں یمن بھیجنے کا ارادہ کیا تو ان سے دریافت کیا کہ اگر تمہارے سامنے کوئی مسئلہ پیش آیا جائے تو اس کا فیصلہ کیسے کرو گے؟ حضرت معاذ بن جبل نے جواب دیا کہ کتاب اللہ میں حل تلاش کر کے اس کا فیصلہ کروں گا۔ آپ نے سوال کیا، اگر اس کا حل کتاب اللہ میں نہ ملے گا تو؟ جواب دیا، رسول اللہ کی سنت میں تلاش کروں گا۔ پھر آپ نے دریافت کیا اگر سنت رسول میں بھی نہ ملے تو؟ آپ نے جواب دیا پھر اجتہاد کر کے اپنی عقل کے مطابق جواب دوں گا اور (حق تک پہنچنے میں) کوئی کسر باقی نہیں رکھوں گا۔ (حضرت معاذ) فرماتے ہیں کہ رسول اللہ ﷺ نے (یہ سن کر) ان کا سینہ تھپتھپایا اور فرمایا اللہ کا شکر ہے کہ اس نے رسول اللہ کے قصد کو اس بات کی توفیق دی جس میں رسول اللہ ﷺ کی رضا شامل ہے۔“

اسلم ہے رات پوری نے اپنے نقطہ نظر کی تائید میں اپنا ایک خواب بھی نقل کیا ہے جو کتاب کے کئی صفحات میں پھیلا ہوا ہے، اس میں بتایا ہے کہ ان کو یہ نقطہ نظر خواب میں ملا ہے کہ قرآن کو سمجھنے کے لیے کسی انسانی کلام (خواہ وہ حدیث ہی کیوں نہ ہو) کی چند ضرورت نہیں۔ چنانچہ جدید نامہ کے مختلف اشعار نقل کر کے ان کی تشریح میں اپنے اسی

نقطہ نظر کو سمونے کی کوشش کی ہے۔

اسلم نے جاوید نامہ پر اپنی تنقیدی، بل کہ تشریحی گفتگو ختم کرتے ہوئے لکھا ہے۔
”نا کرتے تھے کہ فارسی زبان سیکھنے کے بعد صرف چار کتابیں اچھی پڑھنے کو
ملتی ہیں، شاہ نامہ فردوسی، مثنوی مولانا روم، گلستان سعدی اور دیوان حافظ۔
مگر اب جاوید نامہ کو بھی پانچویں کتاب سمجھنا چاہیے، جو کہ معنویت اور نافعیت
کے لحاظ سے ان سب پر فوقیت رکھتی ہے، حقیقت میں یہ اس قابل ہے کہ اس
زمانے میں مسلمانان عالم کے نصاب میں شامل کر دجائے۔“ (۲۲)

مقالات اسلم میں دوسرا مضمون عدمہ اقبال کی کتاب ”پیام شرق“ سے متعلق ہے۔
یہاں اس بات کا اظہار ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اسلم جے راج پوری نے ”جاوید نامہ“ پر جو
کچھ لکھا ہے اسے ان کے علمی و ادبی مقام و مرتبے کے شایان شان نہیں کہا جاسکتا، جب کہ
”پیام شرق“ پر ان کی تنقید ہر اعتبار سے وقیع ہے۔ اس سلسلے میں یہ بات بھی قابل غلط ہے
کہ ”جاوید نامہ“ کی تنقید ۱۹۳۲ء کی لکھی ہوئی ہے اور ”پیام شرق“ کی ۱۹۲۴ء کی
اسلم آغاز تنقید میں لکھتے ہیں،

”یہ دیوان (پیام شرق) جرمنی کے مشہور شاعر گوئے کے دیوان کے جواب
میں لکھا گیا ہے۔ جرمن زبان سے ناواقف ہونے کی وجہ سے چوں کہ میں
گوئے سے شے نہیں ہوں۔ اس لیے مقابلے کی جلوہ آرائی کا حلف نہیں اٹھا
سکا، لیکن مشرقی شاعری کی تاریخ میں یہ پہلا واقعہ ہے کہ اس (اقبال) نے
مغرب کو مخاطب کیا اور ایشیا کے سینے کی برقی حرارت یورپ کے برفستان میں
پہنچانے کی کوشش کی۔“ (۲۳)

”پیام شرق“ پر تنقید کرتے وقت تاثراتی، اور تشریحی دونوں تنقیدوں کو برتا گیا
ہے۔ اہستہ تاثراتی تنقید کا وزن زیادہ معلوم ہوتا ہے۔ تنقید نگار نے ”پیام شرق“ میں پیش کی
جانے والی زبان کو صاحب اور نظیر کی زبان کا ہم پلا قرار دیا ہے۔ انہوں نے بعض ناقدین کے
اس نقطہ نظر کی تردید کی ہے کہ: ”شاعری وہی اچھی ہوتی ہے جو زمانہ جاہلیت میں ہوتی ہے۔“
وہ کہتے ہیں:

”بے شک جاہلی شاعر کی زبان میں سادگی اور طرز ادا میں بے ساختگی ہوتی

ہے، لیکن شعر کی خوبی انہیں چیزوں تک محدود نہیں ہے، بل کہ ان کے سو
اس میں معنوی خوبیوں بھی ہوتی ہیں، جو زیادہ قدر کے قابل ہیں اور یہ بد علم
کے پیدا نہیں ہو سکتیں۔ خواجہ حافظ کہتے ہیں

بافہم و عقل و دانش، دلو سخن تو اں داد

چوں جمع شد معانی، گوے پیاں تو اں دزد

”ذوق صحیح جذبات عالیہ کی ان صیف تحریکات پر وجد کرتا ہے، جن سے ال
کے تار بجتے ہیں۔“ (۲۴)

اسلم نے اچھی اور معیار کی شاعری کی تعریف، توضیح کرنے کے بعد لکھا ہے
”یہی سبب ہے کہ ڈاکٹر اقبال کی شاعری اہل فہم کی دماغی راحت و روحانی
نذات کے لیے ایک میوہ پروری ہو گئی ہے۔ کیوں کہ وہ سووم، مٹی و دنیوی اور
مشرقی و مغربی کے مجمع البحرین ہیں۔“ (۲۵)

اقبال کے متعلق اسلم کا درجہ اعلیٰ اقتدار تاثراتی تنقید کا شاہکار کہہ جاسکتا ہے
’ (اقبال) : ذوق سخن، اس دردمند اور طاقت لسان رکھتے ہیں۔ اس کی فطرت
بصیرت انسانی خیالات کی انتہائی بلندیوں پر چڑھی ہوئی ہے اور ان کے دیدہ
تخیل کے سامنے سے زمین سے آسمان تک کے پردے اٹھنے ہوئے ہیں، وہ
عرش کے پایوں میں جھولتے ہیں، مرغان ادبی انجھ کے ساتھ اڑتے ہیں،
سماں حرم قدس سے ملتے ہیں، بزم انجم و کواکب کے رموز سننے ہیں، شبنم
اور آفتاب کے باہمی راز، گل و بلبل کے راز و پیر اور شمع و چراغ کے سوز و
ساز سے آگاہ ہیں۔ پہاڑوں کی چٹانوں میں برف کی موجیں، سمندروں کی
موجوں میں رندی کی ہریں، قطرہ شک میں سوزش ال کاتب و کتاب اور دانہ
گوبر میں حیات معنوی کی آب نکلتے ہیں۔ غرض پاکستان معنی ہے جس سے
چپے چپے اور گوشے گوشے سے جواہر پارے پختے ہیں اور جذبات عالیہ و ایہ کا
پیرستان تیار کرتے ہیں، اس کی نگاہ اس قدر تیز ہے کہ ایک ہی چیز پر نہیں
رکتی بل کہ نتائج سے اسباب اور اسباب سے تعلقات پر، ہندی سے پستی تک
اور کشتی سے تری تک ایک ساتھ دوڑ جاتی ہے۔“ (۲۶)

اسلم بے راد پوری کی رائے میں اقبال حسن و عشق کے شاعر نہیں ہیں، بل کہ ان

کے دل کو اللہ تعالیٰ نے حیات ملیہ کے سرار سے بھر دیا ہے۔ (۲۷) اور یہ بھی کہ ان کی شاعری کا اصل سرچشمہ قرآن عظیم ہے، اسی کے رموز کو لے کر وہ اس ساز پر نغمہ سرائی کرتے ہیں۔ (۲۸) اقبال کے بارے میں ان کی یہ بھی رائے ہے کہ ان (اقبال) کا آب و گل، حریت اور خمیر جمہوریت کا ہے (۲۹) اسلم کے خیال میں اقبال کی تمام تر شاعری سورد کی شاعری ہے۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ وہ اس کی بندی معیار کے بھی قائل ہیں۔ چنانچہ لکھتے ہیں:

”ڈاکٹر (اقبال) صاحب کا کلام اگرچہ تمام تر سورد ہے، لیکن اس میں انتہائی لطافت و انتہائی ایجاز ہے۔ یعنی فصاحت لفظی اور بلاغت معنوی دونوں کی پوری پوری رعایت ملحوظ ہے۔ جو مضمون ہے، وہ نہایت صاف، برجستہ اور نکتہ بنجی اور ندرت خیال کا پسندیدہ ترین نمونہ ہے، انداز بیان اور طرز ادا انوکھا اور دلکش ہے۔ ان کی توجہ خیالات کی رفعت اور معانی کی بلندی کی طرف زیادہ رہتی ہے۔ صنائع و بدائع اور تشبیہات و استعارات کے پیچھے وہ نہیں پڑتے۔“ (۳۰)

اسلم جے راج پوری کے خیال میں اقبال کی شاعری، ان کی اپنی شاعری ہے اور اس کو کسی کی تقلید یا پیروی سے تشبیہ دینا درست نہیں۔ (۳۱)

”مقالات اسلم“ میں ایک مضمون اقبال کی مثنوی ”اسرار خودی“ سے متعلق ہے لیکن اس کا تعلق تنقید کے کسی دستاں سے نہیں، بل کہ خاص نظریاتی اور مذہبی نقطہ نظر سے اسے سپرد قلم کیا گیا ہے۔ اس مضمون میں اسلم نے اس قصبے کو نمٹانے کی کوشش کی ہے، جو ”اسرار خودی“ کے منظر عام پر آنے کے بعد ارباب تصوف، خواجہ حافظ کے پرستاروں اور اقبال کے درمیان وجود میں آگیا تھا۔ لوگوں کا کہنا تھا کہ اس میں اقبال نے حکیم افلاطون یونانی اور خواجہ حافظ شیرازی کو ”گروہ“ سے تعبیر کیا ہے۔ مش میں یہ اشعار پیش کیے جاتے ہیں۔

راہب اول فلاطون حکیم از گروہ گوس فداں قدیم

ہوشیار از حافظ صہبا گسار جوش از زہر اجل سرمایہ دار (۳۲)

اسلم صاحب نے پورا مقالہ اسی قصبے کو نمٹانے میں صرف کر دیا ہے، اقبال کی شاعری اور ان کے فن سے کہیں بحث نہیں کی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جن پیرزادہ

صاحب نے قبائل پر ”حافظ دشمنی“ کی پھٹی کسی تھی، انہوں نے یہ مسئلہ چھیڑ کر سلم جے راج پوری کو اپنے فکر کے پھیلانے کا موقع فراہم کر دیا۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ اسلم صاحب نے اس دفاعی مقالے میں زیادہ تر اپنے اس نظریے کی ترجمانی کی ہے، جس کے لیے وہ عام مذہبی حلقے میں مشہور تھے۔ اس مقالے میں کہیں کہیں زبان و بیان کے سلسلے کی ناچنگلی کے نمونے سب سے ملتے ہیں کہ یہ ان کا ۱۹۱۹ء کا مقالہ ہے، اس وقت تک ان کے اندر علم و فن کی وہ چنگلی نہیں آسکی تھی، جو کسی اہم موضوع پر قلم اٹھانے کے لیے ہونی چاہیے۔

اسلم جے راج پوری کا ایک تنقیدی مقالہ شیخ نظامی کی مثنوی ”مخزن الاسرار“ پر بھی ہے۔ اس کہ انہوں نے ۱۹۳۱ء میں تحریر کیا تھا۔ اس میں انہوں نے ”مخزن الاسرار“ کے فنی پہلوؤں کو بڑی توجہ سے اجاگر کیا ہے۔ مخزن الاسرار، اسلم کی تحقیق کے مطابق ۸۲ھ میں لکھی گئی تھی، جب کہ نظامی کی عمر ۴۰ سال کی تھی اور یہ انہوں نے فرامدین بہرام شاہ رومی والی ارزنجان کی فرمائش پر لکھی تھی۔ (۳۳)

شیخ نظامی مثنوی کی پانچ مشنیاں مشہور ہیں

(۱) شیریں، خسہ، (۲) مہلی و مجنوں (۳) ہفت پیہر (۴) سندرمامہ (۵) مخزن الاسرار
 نہیں اب کی اصطلاح میں شیخ نے نام سے بھی جانا جاتا ہے۔ اسلم کہتے ہیں
 ”شیخ نظامی کے بعد سے اب تک باجموعہ مثنوی گوید ایہ خسہ و جاتی، ہاتھی
 و فیضی وغیرہ نے اس ”شیخ“ کو سامنے رکھ کر چربہ نشی و ناشی کی
 ہے۔“ (۳۴)

اپنے اس مقالے میں سلم جے راج پوری نے مخزن الاسرار کا پس منظر اور اس کے تخلیق بیان کرنے کے بعد حفظ مثنوی کی حوی تحقیق کی ہے اور مثنوی کی حقیقی حریف اور تاریخ پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھا ہے:

”وہابی روایت کا چہ مشہور شعر ہے کہ اس روایت ہے اس کے بعد سے
 جہاں قصیدہ اور حوالہ مثنوی و مثنوی کا بھی شمار ہے
 امیر نمر بن حمر سامانی کے حکم سے ۳۲۰ھ میں کلیدہ و منہ کا قصہ عربی سے
 سے عربی میں منظوم کیا اور چالیس ہزار بحر انعام پڑا۔“ (۳۵)

بات کو مدلل کرنے کے لیے یہ شعر بھی نقل کیا ہے

چہل ہزار درم رود کی زمہر خویش

عطا گرفت بہ نظم کلید و دمنہ

اسلم جے راج پوری نے اس کے بعد یہ بھی کیا ہے کہ رود کی سے نظامی کے زمانے تک لکھی جانے والی مثنویوں کی فہرست بھی پیش کی ہے اور بتایا ہے کہ ان مثنویوں کا عام انداز یہ تھا کہ قصہ یا واقعہ منظوم کر دیا جاتا تھا، مگر کلام کی فصاحت، شوکت، بندش و ترکیب کی چستی شاعرانہ لطافت و نزاکت پیدا کرنے کا خیو کم کیا جاتا تھا۔ جب نعتی کا زمانہ آیا تو ان کی دور بین نگاہ نے ان نقائص کو تاڑ لیا۔ انہوں نے شعری کی تمام اصناف سے منہ موڑ کر زیادہ تر اس شعبہ مثنوی کی طرف اپنی توجہ مبذول فرمائی اور اس میں بہت سی اصلاحیں کیں۔ (۳۶) پھر ان مثنویوں کی بھی فہرست پیش کی ہے جو مخزن الاسرار کے جواب میں لکھی گئی تھیں۔ اس کے بعد ان فارسی ناقدین و محققین کی رایوں کو بھی اختصاراً نقل کیا ہے، جو ”مخزن الاسرار“ کے حق میں جاتی ہیں اور جن سے مخزن الاسرار کا ادبی و شعری مقام و مرتبہ متعین ہوتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ اسلم کا یہ مقالہ خالص تاریخی و تہذیبی تنقید سے تعلق رکھتا ہے اور یہ ایک اہم مقالہ ہے۔

نور الرحمن

جامعہ کی ادبی و انتہادی تاریخ نامکمل رہے گی، اگر اس میں نور الرحمن (۱۸۹۴ء - ۱۹۷۳ء) کے نام اور کام کا ذکر نہ کیا جائے۔ حقیقت یہ ہے کہ نور الرحمن اپنی ادبی اور تنقیدی خدمات کی وجہ سے جامعہ ملیہ اسلامیہ کی تاریخ میں ایک روشن حیثیت رکھتے ہیں۔ یہ نور الرحمن کی غیر معمولی اہمیت ہی کی بات ہے کہ جنوری ۱۹۲۳ء میں جب علی گڑھ سے جامعہ ملیہ اسلامیہ کے پہلے ترجمان کی حیثیت سے، "رسالہ جامعہ" کا اجرا ہوا تو اس کی ادارت کے لیے اس وقت کے معتبر و مستند صاحبانِ علم و دانش کی موجودگی کے باوجود یہاں جامعہ کی نگاہ انتخاب نور الرحمن پر پڑی۔ نور الرحمن مادامہ جامعہ کے مدیر علی گڑھ میں بھی رہے اور جب ۱۹۲۵ء میں جامعہ کا دفتر علی گڑھ سے دلی منتقل ہوا تو یہاں بھی کئی برس تک اس کی ادارت انہی کے سپرد رہی۔ آپ جانتے ہیں کہ جامعہ کا جبرائیک غنیمت، دانش گود کے آئین کے طور پر عمل میں آیا تھا اور اسی حیثیت سے یہ آج بھی جاری ہے۔ اس میں ہمیشہ سے مختلف انواع اور اشیاء مضامین اور مقالے شائع ہوتے رہے ہیں، ان سب مضامین اور مقالوں کا حساب ماتب ترتیب ان کا مناسب انتخاب، ان میں حسب ضرورت حذف و اضافہ، ترتیم و تفسیح اور ان سب کے ساتھ ساتھ بعض نگارشوں پر بہ قدر ضرورت اور فی نوش اور اداریہ نگاری، یہ سب چیزیں ایسی ہیں کہ ان کے لیے ہر کس و ناموس پر اعتقاد نہیں کیا جاسکتا تھا۔ اس زمانے میں جب کہ جامعہ میں پروفیسر محمد مجیب، ڈاکٹر سید حامد حسین، ورمہ، مسلمہ رتن پوری جیسے جہاں علم و قلم موجود تھے کسی شخص کو ادارت کی ذمہ داری تفویض کرنا دشوار کی غیر معمولی اہمیت، اہیت اور استعداد کی غمزی کرتا ہے۔

جامعہ ملیہ اسلامیہ کے تنقیدی کارناموں کے نقطہ نظر سے جب ہم نگاہ ڈالتے ہیں تو

نور الرحمن کے درج ذیل شاہ کار سامنے آتے ہیں:

• انتخاب کلام میر

• انتخاب کلام اکبر الہ آبادی

• ترتیب دیوان جوہر

• اور دو نامہ جامعہ کے ذکلوں میں موجود متعدد تنقید کی مضامین

”انتخاب کلام میر“ حضرت میر تقی میر کے مختلف دوادین سے ۱۳۶ صفحات کا انتخاب ہے۔ اسے میر کے ذخیرہ کلام کا نچوڑ کہا جاسکتا ہے۔ یہ کتاب کل ۱۴۴ صفحات پر مشتمل ہے۔ باقی پر فہرست کتب شریح کی گئی ہے۔ انتخاب کلام میر پر سال اشاعت کا انداز ان کہیں نہیں ہے۔ اس لیے قطعیت کے ساتھ کچھ نہیں بتایا جاسکتا کہ نور الرحمن کی یہ کتب سب اور کس سن میں شریح ہوئی؟ لیکن چوں کہ جناب عبدالغفار مدھولی نے اپنی کتاب جامعہ کی کہانی میں اسے ۱۹۴۷ء تک کی کتابوں میں شامل کیا ہے، اس لیے یہ بات بہر حال کہی جاسکتی ہے کہ یہ آزادی سے پہلے کی کتاب ہے۔ یوں بھی جامعہ سے نور الرحمن کا تعلق آزادی سے پہلے ہی تک تھا۔

انتخاب کلام میر میں مرتب نے سب سے پہلے میر تقی میر کی پیدائش اور مقام پیدائش کا تذکرہ کیا ہے۔ ان کی تحقیق کے مطابق میر تقی میر ۱۱۲۵ھ میں اکبر آباد (اگرہ) میں پیدا ہوئے۔ مرتب نے میر کی زندگی کے مختلف واقعات اور حکایتیں بیان کی ہیں۔ امرالہ اور نوابین کے مقابلے میں ان کی شان استغنا کے واقعات، جو اکثر کتابوں میں موجود ہیں، ان میں سے کچھ کا تذکرہ نور الرحمن نے بھی کیا ہے۔ ۱۲۲۵ھ میں میر کی وفات کا ذکر کرتے ہوئے مرتب نے سوانح کا باب صفحہ ۸ پر ختم کر دیا ہے۔ صفحہ ۹ سے ان کا مقدمہ شروع ہوتا ہے، جو اس ۱۴۴ صفحات کی کتاب کے صفحہ ۷۳ تک پھیلا ہوا ہے۔

نور الرحمن اردو شاعری کو فارسی شاعری کا لفظی ترجمہ قرار دیتے ہیں۔ (۳۷) اس کی وجہ نور الرحمن ہی کی زبانی سنیں۔

”اردو شاعری جس زمانے میں پیدا ہوئی، ایران میں شعر اسے متوسطیں کا دور تھا، اس دور کے ایرانی شاعر اور ان کی ایرانی شاعری ہندوستان میں نووارد تھی، ہندوستانی شاعر اپنی فارسی شاعری میں اس کا اتباع کرتے تھے اور وہی انداز،

خیالات اور مضامین اردو کے رنگ و ریشتے میں سرایت لیے ہوئے تھے۔ اسی کا اثر تھا کہ اردو شاعری کا آغاز اسی رنگ سے ہوا اور یہی رنگ دیر تک چمکتا رہا، اتنا ضرور تھا کہ اردو شاعری کا بچپن تھا اور فارسی شاعری کا شباب تھا۔“

(۳۸)

نور الرحمن ولی دکنی کو اردو شاعری کا بانی قرار دیتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ دکنی کے اردو شاعری کی بنیاد رکھتے ہی حالی شانِ عمارت کھڑی ہو گئی۔ ان کے خیال میں جتنی جلد ترقی اردو شاعری نے کی ہے، اتنی جلد ترقی دنیا کی کسی دوسری زبان کی شاعری نے نہیں کی۔ وہ کہتے ہیں:

”فارسی شاعری کی ابتدا چوتھی صدی ہجری سے قبل ہوئی اور اردو شاعری کی تیسرا ہویں صدی ہجری میں۔ اس حساب سے آج فارسی شاعری کو تقریباً ایک ہزار سال ہوئے اور اردو شاعری کو تیس سو، اگر دونوں شاعریاں کمال کو پہنچ چکی ہیں جیسا کہ میر کی رائے ہے کہ کمال نووی دونوں کو حاصل ہونا ہے، تو یہ کمال فارسی سے دس یا نو صدیوں میں حاصل آیا اور اردو نے تیس صدیوں میں۔“ (۳۹)

نور الرحمن نے اردو شاعری پر اس اظہار خیال کے بعد شعرا کے پانچ طبقات قائم کیے ہیں اور ان کا تنقید کی جائزہ لیا ہے۔

طبقہ اول ولی دکنی سے مرزا مظہر جان جاناں تک کی شاعری کا ہے، طبقہ دوم مرزا محمد رفیع سودا سے انشاء اللہ خاں آتشا تک، طبقہ سوم خواجہ حیدر علی آتش سے مرزا اسد اللہ خاں غالب تک کی شاعری سے وابستہ ہے۔ طبقہ چہارم میں مرزا انیس سے داغ دہلوی تک کے شعرا کو شامل کیا ہے اور طبقہ پنجم کے شعرا میں ریاض خیر آبادی سے حسرت موہانی تک کے شعرا شامل ہیں۔

طبقہ اول کے بارے میں نور الرحمن کا خیال ہے کہ ولی، آبرو، آرزو اور مظہر وغیرہ لاریب اردو شاعری کی عظیم ہستیاں ہیں۔ یہ اس عمارت کے بنیادی پتھر ہیں۔ تاریخ میں ان کا نام ہمیشہ عزت و احترام سے لیا جائے گا لیکن انہیں اس تاریخی اہمیت یا شرفِ اہیت نے سواچھ حاصل نہیں۔ ان کے نام اور کام سے اردو شاعری کی تاریخ تو مرتب ہو سکتی ہے لیکن ان کی

تاعری کی وساطت سے نئی نسلیں کو پنچھ نہیں دیا جاسکتا۔ دوسرے طبقے کے شعرا جن میں، سودا،
 ارد، میر، سواتیہ حسن اور آتش تے میں، اس کے بارے میں ان کا خیال ہے کہ یہ تمام شعر
 بہت ہی نثر کے باغیاب ہیں۔ ان کے کائے ہائے پودوں اور کھلے ہوئے پھولوں کی خوش
 و میں اب بھی فضا کو مہکاری ہیں۔ تیسرے دور کے شعرا نے نور الرحمن کے نزدیک شاعری
 و عظیم رفعت، عیا کی ہے۔ آج کے شعر و اس کے جد مٹی ہے۔ ان میں سے آتش نے پہلی کو
 بھڑکے، بنائے اور سنوارنے میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا ہے، ذوق نے شاعری و عظیم ربان اور
 قرآنہ نورانی طے ہے۔ اس کے باغیاب سے نئی رفعت کیلئے مضامین کا یہ تہ بند کر
 دیا کہ اس بند کی تک بھر نھانے سے قدرے سر سے ٹاپی کر پڑتی ہے۔

طقت پھر سے شعرا میں آئے، دیر، نیکس، محسن، امین، جواں اور آتش و شامل
 کرتے ہوئے انہیں دو مکمل و خاص بنانے اور سنوارنے کا سہرا عطا کیا ہے۔ پانچویں طبقے
 کے شعرا میں انہوں نے ریاس عظیم اور سرست موبانی وغیرہ کو لیا ہے اور ان کے بارے میں
 ان کے یہ ہے کہ جواں کہ پہر کا بند ہے، سنوارنے اور شگفتہ بنانے کا کام سوچ کا نھ، اس وجہ
 سے غزل کے ذریعے، یا شاعری میں قدرت پیدا کیا گیا، جس کا سہرا ان سے نزدیک
 حسرت موبانی سے سر بندھتا ہے، اس کا رنگ پیدا کر دیا گیا کہ شعر کہنے کی وجہ سے
 انہی کی پیروی کرنے لگے ہیں۔

نور الرحمن نے محمد حسین سجاد کے اس جیسے پر سخت رشتہ دار ہے۔

میر صاحب سے سب سے بڑے صاحب کلمے کا خیال طے کیا ہے۔

میں آید بچہ چہرہ بھلے طعنوں، مومنوں سے نہیں پی۔ (۴۰)

نور الرحمن کے تیسرے کام سے صرب الامثال، محاکات اور تشبیہات، استعارات
 کے بڑے دل آویز نمونے پیش کیے ہیں اور حسرت دیاں چوں کہ میر کا حصہ ہیں اس لیے
 اس سلسلے میں بس وہ اشارے کر کے گزر گئے ہیں۔

نور الرحمن نے خطاب میر پر اپنے مقدمے کا اختتام، تیسرے درجے میں منع کیا

ہے:

مصائب اور تجھے ہر دل کا جانا عجب اک سانچہ سا ہو گیا ہے

تمہارے دل کے لیے جان دی سلیقہ ہمارا تو مشہور ہے

گلشن میں آگ لگ رہی تھی رنگ گل سے میر
بلبل پکاری دیکھ کے صاحب پرے پرے

مرمہ آلود مت رکھا کر چشم دیکھ اس وضع سے خفا ہیں ہم
چمے ہم اگر تم کو اگر وہ ہے فقیراں کا اللہ ہی اللہ ہے
”انتخاب کلام اکبر الہ آبادی“ بھی لسان احصر اکبر الہ آبادی کے کلیت کا عطر ہے۔
اس میں مرتب نے آغاز میں اکبر کی پیدائش اور جاے پیدائش کا تذکرہ کیا ہے، پھر ان کی طنزیہ
شاعری پر ناقدانہ گفتگو کی ہے۔

”دیوان جوہر“ رئیس اما حرار مولانا محمد علی جوہر کے کلام کا مختصر سا مجموعہ ہے، جس
کی ترتیب و تقدیم کا فریضہ نور الرحمن نے انجام دیا ہے۔

”دیوان جوہر“ میں ۳۲ صفحات تک مرتب دیوان نور الرحمن کے قلم سے پیش غفہ
ہے، جس میں انہوں نے مختلف زاویوں سے کلام جوہر کا تجزیہ کیا ہے اور اس وقت کے تناظر
میں جوہر کی شاعری کا مقام، مرتبہ متعین کیا ہے۔

نور الرحمن شعر کے یہ دیوانی کو لازمی قرار دیتے ہیں اور دیوانگی کے یہ جذبات
کی فراوانی کو ناگزیر تصور کرتے ہیں۔ اور کہتے ہیں کہ یہ اسی وقت ہو سکتا ہے جب کہ حساس کی
شدت حد امتداد سے آگے نکل جائے۔ کہتے ہیں

”مراغہ اور غلو شعر کے یہ عیب نہیں اور، مروجہ حقیقت پر مبنی ہو یعنی شدت
احساس اور فراوانی جذبات کے مطابق ہو تو شعر کا کمال اور اس کا حسن
ہے۔“ (۴۱)

نور الرحمن، جوہر کی شاعری کو ہندستان کی محکومی اور انگریزوں کے تسلط کے اثر کا
محور قرار دیتے ہیں (۴۲) اور اپنے اس دعوے کی دلیل میں جوہر کے یہ شعر پیش کرتے ہیں
مجھ سے یہ دیکھی نہیں جاتی تباہی کیا کروں؟
کچھ سمجھ ہی میں نہیں آتا الہی کیا کروں؟

فیض سے تیرے ہی اے قید فرنگ
بال و پر نکلے قفس کے درکھلے

نور الرحمن کا ایک تنقیدی مقالہ مشہور مثنوی گو میر حسن دہلوی کی شاعری و عرف

سے متعلق بھی ہے۔ یہ مقالہ کتابی شکل میں نہیں شائع ہو سکا۔ محض جامعہ کے فائل کی زینت بن کر رہ گیا ہے۔ اس میں مرحوم نے میر حسن کی مثنوی سحر البیان کے مختلف اجزا اور کرداروں کو ممیز کر کے اس صنف کے دوسرے شاعروں کے مقابلے میں میر حسن دہلوی کے قد کو بلند ثابت کیا ہے۔ اس مقالے میں نور الرحمن نے تاثراتی تنقید کو بھی برتا ہے اور عملی تنقید کو بھی۔ اس مقالے سے میر حسن کی نزل گوئی اور دوسری اصناف میں ان کی قدرت بیان کا بھرپور اندازہ ہوتا ہے۔ مقالے کے سحر میں میر حسن کے غزلیہ اشعار کا طویل انتخاب بھی دیا ہے۔ (۲۳)



سعید انصاری

سعید انصاری (۱۹۴۰ء - ۱۹۸۴ء) ضلع مظفر نگر کے رہنے والے تھے، یہ جامعہ کے نائب صدر بھی رہے ہیں اور سنی بھی۔ سعید انصاری بیرونی طور پر تاریخی ویرانوں کے آدمی تھے، اب انشید پر بہت مہم ہے، یکن جو پتہ ملتا ہے، اسے نہ صرف یہ کہ جامعہ میں اسے اپنی تنقید کے لکے لکے کر لیا جاتا ہے، بلکہ اس سے تین صدی کے آغاز میں ابھرنے والے تنقیدی شعور کی نمائندگی ہوتی ہے۔

”مونا بھٹی نعمانی۔ رواں کے بہترین انشا پر“ ”سعید انصاری کی ایک اہم تنقیدی کتاب ہے۔ اس نے جامعہ کی طب علمی سے زمانے میں تھیں یہ تھا۔“
 ”مونا بھٹی نعمانی۔ رواں کے بہترین انشا پر“ ”اس کے مطالعے سے مولانا بھٹی کی شاعری کی کئی کئی باتیں آتی ہیں اور بھٹی کے ادبی مقام، مرتبہ کی تعمیر میں مدد ملے گی۔“ ”اس کے مطالعے سے بھٹی کی تعمیر میں مدد ملے گی، اس کے در بعد“
 ”اب اس کے مطالعے سے بھٹی کی تعمیر میں مدد ملے گی، اس کے در بعد“
 ”اب اس کے مطالعے سے بھٹی کی تعمیر میں مدد ملے گی، اس کے در بعد“

”مونا بھٹی نعمانی۔ ایک بہترین انشا پر“ ”اس کے مطالعے سے بھٹی کی شاعری کی کئی کئی باتیں آتی ہیں اور بھٹی کے ادبی مقام، مرتبہ کی تعمیر میں مدد ملے گی۔“
 ”مونا بھٹی نعمانی۔ ایک بہترین انشا پر“ ”اس کے مطالعے سے بھٹی کی شاعری کی کئی کئی باتیں آتی ہیں اور بھٹی کے ادبی مقام، مرتبہ کی تعمیر میں مدد ملے گی۔“
 ”مونا بھٹی نعمانی۔ ایک بہترین انشا پر“ ”اس کے مطالعے سے بھٹی کی شاعری کی کئی کئی باتیں آتی ہیں اور بھٹی کے ادبی مقام، مرتبہ کی تعمیر میں مدد ملے گی۔“

سعید انصاری کی اپنی بات کا آغاز یہاں سے ہوتا ہے
 ”جس طرح حیات انسانی مرکب ہے ارحم عنصر سے لے کر آب و آتش اور

خاب سے، اسی طرح ہمارے اردو سٹریچر کی ترکیب اصلی بھی چار بڑے عناصر سے ہوئی ہے، یعنی آزاد، نذیر احمد، حالی اور شبلی۔ انہیں ملنی صدہ کرو تو اردو ایک قالب سے جانور ایک تہی مایہ زبان رہ جاتی ہے۔“ (۴۴)

سعید انصاری نے یہ مقالہ اپنے قلوب کے مطابق محض اس سوال کا جواب دینے کی غرض سے سپرد قلم کیا ہے کہ مذکور ہا، عناصر اربعہ میں کون سا عنصر ”عصر اعظم“ ہے؟ انصاری نے اپنے تجزیے میں جو کچھ لکھا ہے اسے دو حیثیتوں میں تقسیم کیا ہے (۱) ادبی (۲) علمی۔۔۔ دلی حیثیت کی تشریح انہوں نے یہ کی ہے کہ ”سب سے بڑا انشا پرداز ہون ہے“۔ اور علمی حیثیت کی تشریح میں لکھا ہے کہ ”سب سے زیادہ اردو کی خدمت کرنے کی ہے“۔ سعید نے دو حیثیتوں کے تناظر میں اردو انشا پردازی کے چار ادوار قائم کیے ہیں اور اردو ادب کے مذکور چاروں عناصر کو انہیں ادوار میں رکھ کر ان کا مطالعہ کیا ہے اور ان کے ادبی مقام و مرتبے پر تنقیدی گفتگو کی ہے۔

اردو ادب کی کسوٹی پر مولانا محمد حسین آزاد کو پرکھا ہے، جنہیں ”پروفیسر“ کے خطاب سے بھی نواز ہے۔ سعید انصاری کے خیال میں مولانا آزاد اپنے عہد کے حالات اور زبان سے بہت زیادہ اثر قبول کرتے ہیں۔ ان کے اندر خود کچھ دینے کی صلاحیت نہیں ہے، ان کے ہاں فارسی و عربی کے ساتھ ہندی اور بھاشا کی بھی آمیزش ملتی ہے اور بڑے بھونڈے اور ناہانوس انداز میں ملتی ہے۔ ان کی ہر بات تشبیہ و استعارے میں ہوتی ہے، کہیں کہیں تو تشبیہ بغیر مشبہ کے اور مستعار استعاروں کے ساتھ بات آجاتی ہے، جو قاری کے لیے سخت الجھن کا سبب ہو جاتی ہے۔ ان کی ناکامی کی سب سے بڑی دلیل سعید انصاری نے یہ لکھی ہے کہ ان (مولانا محمد حسین آزاد) کی وفات کو س وقت (۱۹۲۵ء) تک چودہ سال بھی نہیں گزرے تھے، لیکن ان کی زبان اجنبی اور ناہانوس ہو گئی تھی۔ متروک اور مبتذل الفاظ کا استعمال ان کی شناخت قرار پا چکی تھی اور سنان، رواں، شستہ، شگفتہ اور روزمرہ زبان کے استعمال پر ان کو قدرت حاصل نہیں تھی۔ (۴۵)

دوسرے دور کو ڈپٹی نذیر احمد سے شروع کیا ہے، جنہوں نے خالص اردو لکھنے کی تحریک چلائی۔ ڈپٹی نذیر احمد کے بارے میں سعید انصاری کا خیال ہے کہ چوں کہ ان کا بچپن دلی میں گزرا، اس لیے انہیں لکسالی زبان لکھنے اور بولنے کا اچھا موقع میسر آیا۔ لیکن چوں کہ ہر

زبان کا ایک ماحول ہوتا ہے اور اس کی ایک مخصوص فضا ہوتی ہے اور اس ماحول اور فضا کی رعایت وہی کر سکتا ہے، جو اس میں پیدا ہوا ہو اور اسی میں پرورش پائے ہوئے ہو، ڈپٹی صاحب اپنی تمام تر خداداد صلاحیتوں کے باوجود دہلوی زبان کے اس مخصوص ماحول اور فضا کا خیال نہ رکھ سکے۔ انھوں نے دلی کے مخصوص محلوں اور کوچوں میں بولی جانے والی زبان اور محاوروں کا استعمال شروع کر دیا۔ ڈپٹی نذیر احمد کی یہ روش نہ ان کے ادب لطیف کے لیے اس سلی اور نہ ان کا تحریر کردہ مذہبی سٹریچر ہی اس کا متحمل ہو سکا۔ بعض قرآنی آیات کے ترجموں میں ایسے رکیک اور مبتذل الفاظ استعمال کیے کہ ان کو سن کر ہی رونگٹے کھڑے ہو جاتے ہیں۔ ان سب کے ساتھ ساتھ عربی کے الفاظ بھی جاوے جا رہے کثرت استعمال کیے جانے لگے۔ ان سب باتوں کا نتیجہ یہ نکلا کہ روز بہ روز ان کی مقبولیت کم سے کم تر ہوتی گئی اور بعض طبقوں کی طرف سے ان کی شدید اور مبالغہ آمیز مخالفت شروع ہو گئی۔ ظاہر ہے کہ اس صورت میں انھیں وہ مقام نہیں مل سکتا تھا، جس کے واقعی وہ مستحق تھے۔

تیسرے دور کے حوالے سے مولانا خواجہ الطاف حسین حالی کی انشا پر دازی کا تجزیہ کیا گیا ہے۔ سعید انصاری نے مولانا حالی کی اصلاحی، تعمیری اور تنقیدی خدمات کو قدر کی نگاہ سے دیکھا ہے لیکن ان کے سلسلے میں اپنا یہ نقطہ نظر بھی ظاہر کیا ہے کہ چوں کہ مولانا حالی کے پیش نظر ایک طرف (پروفیسر) آزاد کی وہ زبان تھی جو تشبیہوں اور استعاروں سے بریز، بل کہ بوجھل تھی تو دوسری طرف ڈپٹی نذیر احمد کی دلی کی وہ نکسالی زبان تھی، جو عربی و فارسی کے اثرات کے ساتھ دلی کے مقامی الفاظ و محاورات سے مملو تھی۔ مولانا حالی نے ان دونوں عناصر ادب کی ترکیب باہمی سے ایک نئی زبان پیدا کرنے کی کوشش کی، جو طرزِ تحریر کو پسند کرنے والوں میں خاصی مقبول ہوئی۔ سین چوں کہ حالی نے دونوں طرزِ تحریر کی روح پینے کے بجائے صرف ان کی ظاہری خصوصیات کو لیا ہے اور اسی میں ان کی تقلید کی ہے، اس وجہ سے ان کی زبان پھٹی، بے مزہ اور بے رنگ ہو گئی۔ اپنے اس دعوے کی کوئی دلیل پیش کیے بغیر سعید انصاری نے اپنی ترتیب کے مطابق اردو ادب کے ارتقاء کے چوتھے دور پر بحث کی ہے۔ اس دور کو اردو ادب کے چوتھے دور آخری عنصر علامہ شبلی نعمانی سے منسوب کرتے ہوئے سعید انصاری نے لکھا ہے:

"علامہ شبلی اس سلسلے کی آخری ٹری ہیں۔ انھوں نے آزاد کی شاعرانہ اردو،

نذیر احمد کی سو قیانہ اردو اور حالی کی پھکی اردو دیکھی۔ خود ایک دور میں نظر اور نقد پسند طبیعت رکھتے تھے۔ معاہدے کی اصل تہہ کو پہنچے۔ انھوں نے سوچا کہ آزاد کی تشبیہات اور استعارات کی آورد اردو کی قوت برداشت سے باہر ہے، نذیر کا عامیہ طرز بیان اور سو قیت زبان اردو سے معلیٰ کی شان سے پست تر ہے۔ حالی کی سب نمکی اور پھیکا پن انشا پردازی کے حق میں سم قاتل ہے۔ زمانے کا بھی رنگ دیکھا کہ اب نہ وہ پہلی سی اسلامی حکومت ہے کہ فارسی و عربی کا اثر باقی رہ سکے اور نہ ہندستان کا ہر شہر دہلی دیکھو ہے، جہاں کی ٹکساں زبان تمام ہندستان میں بولی اور سمجھی جاتی ہو اور نہ انگریزی راج کے ساتھ انگریزی کا یہ اثر دیر پا ہے کہ انگریزی زبان کا ہر لفظ اور فقرہ قاتل قبول ہو سکے۔ انھوں نے یہ بھی دیکھا کہ ”برادران وطن“ ناگرمی رسم خط کے ساتھ ہندی کی ترویج میں کوشاں ہیں۔ ان تمام زمانی و مکانی دشواریوں کا حافظ کر کے، علامہ شبلی نے وہ طرز ادا اور زبان اختیار کی، جس میں بہ یک وقت آزاد کی شوخی تحریر، نذیر احمد کی روزمرہ اور حالی کی سادگی ادا بھی موجود ہے۔ مگر ہر ایک اعتدال کے ساتھ۔ نہ اس قدر تشبیہات اور استعارات کی بھرمار کہ زبان صرف شعری کے کام کی ہو جائے، نہ اس قدر سو قیت اور عامیہ پن کہ سنجیدہ اور علمی مذہبی مضامین کو اس کا جامہ پہننے سے عار آئے اور نہ ایسی پھکی اور بے مزہ کہ سامع پر کوئی اثر یا جذبہ پیدا نہ ہو۔“ (۴۶)

اپنی بات کی تائید کے لیے سعید نصاریٰ نے مہدی افادی کے نام لکھے ہوئے علامہ شبلی نعمانی کے ایک خط کا یہ حصہ بھی نقل کیا ہے:

”غائب زندہ ہوتے تو شبلی کو اپنی اردو سے خاصہ“ کی دامت، جس نے ایک نو خیز بازاری یعنی کل کی چھو کری کو جس پر انگلیاں اٹھتی تھیں، آج اس لائق کر دیا کہ وہ اپنی بڑی بوڑھیوں اور ثقہ بہنوں یعنی دنیا کی علمی زبانوں سے آنکھیں ملا سکتی ہے۔ جوانیوں پر آئی ہوئی نچی نہیں بیٹھ سکتی تھی، مدتوں شعر اسے گاڑھا اتحاد رہا۔ یہ اقتضائے سن بری طرح کھل کھیلی، ہاتھ پاؤں نکالے اور بہتیرے بنائے بگاڑے، کیوں کہ ایک زمانہ شیدائی تھا، لیکن باتوں ہی باتوں میں سب کو نالتی رہی، بعض جگہ بے آبروئی کے سامان ہو کر رہ گئے اور

ہاں ہاں اپنی آخر آخر میں ملک کے من چھے یعنی مانوس نہیں تو یہاں تک ہاتھ
 دھو کر پیچھے پڑے۔ اس ن پردہ داری میں پڑو اٹھا نہیں رہا تھا۔ ابھی ابھی
 اپنی رہاں سے یہ تے نا، اری اٹھ جاؤں گی میں صحت، لیکن دفعۃً اس کی
 حالت سے پناہ دیا۔ اسے فواحش باعث سنجیدگی ہو گئی، اچھے دن آتے ہوں تو
 بگڑی بن جاتی ہے، اب وہ مقدس بیگمائی بیروں میں داخل ہے۔ لیکن سنا گیا
 ہے خوش اسلوب نگلی سے زیادہ مانوس ہے اور قریب قریب انہی کے
 تصرف میں رہتی ہے۔“

اس سے بعد اس نے کہا: اب آپ سے یہ کہ سب سے بڑا نشانہ پردہ دار ہون
 ہے۔ نشانہ پردہ دار کی ن حریموں ہے، اس میں خاصیت اور تاحری و جی سے وضوح بہت
 ہے۔ فطرت و معنی، مصداق و بدعت اور اس سب کی جزئیات پر جی نشوونما ہے۔ پھر آکر
 اندر اندر و رسانی کی ستاروں پر نشوونما کے ان کی تصانیف کے مختلف پہلوؤں پر تنقید کی
 نگاہ ڈالی ہے۔ ہر کتاب کی تصانیف پر مفصل اور بے قیدار روشنی ڈالتے ہوئے خاتے تک پہنچتے ہیں
 اور لکھتے ہیں کہ:

”شب آراو نے اردو زبان و ادب کا فن مہیا رکھا، اور نذیر احمد و حوں نے
 اس پر بہت چمک اٹھا، یہ لیکن اس قیصر کی تکمیل اس نے نہ وہ شبلی کی
 ذات تھی۔“ (۴۷)

سعید انصاری نے اپنا مقالہ اس شعر پر ختم کیا ہے:
 ادب اور مشرقی تاریخ کا ہو دیکھن مخزن
 تو شبلی سا وحید عصر دیکھتے ز من دیکھو

سعید انصاری نے بر خاتے پر یہ شعر نہ دے دیا، تاہم ان کی اس تنقید کی تلاش
 و سائنس تک یا مہیا کی۔ تاہم وہ ہر کہہ سکتے تھے، مہیا وہ صورت میں اسے محض تاثراتی یا
 جذباتی تنقید کا نام دیا جاسکتا ہے۔

سید وقار عظیم

جامعہ اسلامیہ اسلامیہ نے ۱۹۴۷ء سے پہلے کے ناقدین میں سید وقار عظیم (۱۹۱۰ء-۱۹۷۶ء) کو بہت معتبر اور قد آور نام ہے۔ انھوں نے اردو تنقید میں جو کچھ لکھا ہے، وہ اس وقت بھی قدرتی نگاہ سے دیکھا جاتا تھا اور آج بھی، جب کہ انھیں اس دنیا سے رخصت ہوئے اٹھارہ برس بیت گئے، اسے معتبر و استناد کا درجہ حاصل ہے۔

سید وقار عظیم ۱۵ اگست ۱۹۱۰ء کو الہ آباد میں پیدا ہوئے، جہاں ان کے والد محترم ریڑی زنگار تھے۔ (۴۸) ان کا آبائی وطن امپورہ بیرزدگان ضلع سہارن پور یوپی ہے۔ انھوں نے یوپی ورکس سے گریجویشن کرنے کے بعد الہ آباد یوپی ورکس سے اردو میں ایم اے کیا اور وہیں سے پی ایچ ڈی کی ڈگری حاصل کی۔ ۱۹۳۸ء میں جامعہ مدنیہ اسلامیہ میں ادبیات اردو کے استاذی حیثیت سے تقرر ہوئے۔ جامعہ میں کم و بیش پانچ برس خدمت تدریس انجام دینے کے بعد ۱۹۴۲ء کے آخر میں دہلی یونیورسٹی گورنمنٹ آف انڈیا میں استاذ ہوئے۔ ۱۹۴۶ء میں حکومت مند کے ترجمان ”آج کل“ دہلی کے ایڈیٹر ہو گئے۔ ۱۹۴۷ء میں جب تقسیم ملک عمل میں آئی، تو سید وقار عظیم بھی ہندوستان سے ہجرت کر کے پاکستان چلے گئے۔ وہاں دو تین برس تک بعض تعلیمی اداروں میں کام کیا اور مختلف جرائد و رسائل سے بھی وابستہ رہے۔ اس کے بعد ۱۹۵۰ء سے ۱۹۷۰ء تک گورنمنٹ کالج اور پنجاب یوپی ورکس لاہور سے وابستہ رہے۔ اس طرح وہاں تقریباً بیس برس تک وہ ان کے شعبہ اردو میں قبولیت اور افسانوی ادب کا درس دیا۔

سید وقار عظیم تقریباً پورے چار سو کتبوں کے مصنف ہیں، جن میں سے بیش تر کا تعلق تنقید سے ہے۔ ان میں ’ہماری داستانیں‘، ’داستان سے افسانے تک‘، ’نیا افسانہ‘، افسانہ

نگاری، ”اقبالیات کا مطالعہ“، ”انشا کی تعلیم“، فن افسانہ نگاری، ”ہمارے افسانے“ اور ”اقبال اور فلسفہ مغرب“ خصوصیت کے ساتھ قابل ذکر ہیں۔ ہم یہاں ان کی ان کتابوں کا تعارف کرا میں گے، جن کا تعلق آزادی سے پہلی کے تنقیدی سرمایے سے ہے۔

سید وقار عظیم کی سب سے پہلی کتاب ”افسانہ نگاری“ ہے۔ یہ کتاب اس وقت لکھی گئی ہے، جب کہ مصنف کی عمر ۲۶/۲۵ سال کی تھی، یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ یہ کتاب اپنے موضوع کے اعتبار سے سید وقار عظیم کی سب سے اہم اور اولین تنقیدی کتاب ہے۔

”افسانہ نگاری“ میں مصنف نے، افسانے کی حقیقت، افسانے کا پلاٹ، افسانے کی سرخی، افسانے کی فنی ترتیب، ابتدا اور خاتمہ، افسانہ اور کردار نگاری، افسانہ اور حقیقت، افسانہ اور محبت اور افسانہ اور اتحاد اثر جیسے اہم عنوانوں کے تحت افسانے کے مختلف پہلوؤں پر روشنی ڈالی ہے۔

سید وقار عظیم نے اس عام خیال کی تردید کی ہے کہ افسانہ ناول کی ایک شکل ہے۔ ان کا خیال ہے:

”افسانے کی ابتدا ناول کے علاوہ دوسری چیزوں سے ہوئی ہے۔ ناول سے افسانے نے صرف آرٹ لیا ہے، اس آرٹ میں بھی ضرورت سے مطابق برابر تبدیلیاں ہوتی رہیں، یہاں تک کہ موجودہ صورت میں ناول اور افسانہ مختلف چیزیں ہیں“ (۴۹)

”ہماری داستانیں“ بھی سید وقار عظیم کی ان کتابوں میں سے ہے جو ۱۹۴۷ء سے پہلے شائع ہوئیں اور جنہیں مصنفین جامعہ کی آزادی سے پہلے کی کتابوں کی فہرست میں رکھا گیا ہے۔

”ہماری داستانیں“ سید وقار عظیم کے ان مضامین کا مجموعہ ہے، جو انھوں نے اردو نثر کی مقبول ترین صنف ”داستان گوئی“ سے متعلق مختلف اوقات میں تحریر فرمائے تھے۔ اس کا پہلا ایڈیشن آزادی سے پہلے دہلی سے شائع ہوا تھا۔ دوسرا ایڈیشن ۱۹۵۶ء میں، پورے اور پھر تیسرا ایڈیشن (جس پر ناشر نے اپنی کسی مصححت کے پیش نظر بار اول لکھا ہے) ۱۹۸۰ء میں اعتقاد پبلیشنگ ہاؤس سوئیڈن، نئی دہلی نے شائع کیا ہے۔

سید وقار عظیم ”داستان“ کو عجیب و غریب صنف نثر قرار دیتے ہیں اور سب سے

اہم بھی۔ (۵۰) ”داستان“ کو اردو نثر کی سب سے اہم صنف قرار دینے کا جو زان کے پاس وہی ہے جو اصناف شاعری میں غزل کے لیے ہے۔ ان کی رائے میں اردو غزل ہمارے مشرقی مزاج کے نازک اور پیچیدہ پہلوؤں کی عکاس ہے تو داستان گوئی بھی ہماری تہذیبی زندگی اور اس کے بے شمار گوشوں کی مصوٰر و ترجمان ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ جس طرح غزل کے حرف حرف میں ہمارے سذال کی ہر جھنکار اور اس کے شیشے کی ہر کھنکھائی دیتی ہے، اسی طرح داستان کی ہر سطر میں کم و بیش ڈیڑھ سو برس کی معشرت، تہذیب اور انداز فکر و خیال کا رنگ صاف جھلکتا اور چھلکتا نظر آتا ہے۔ غزل اور داستان دونوں ہماری داخلی تہذیب اور خارجی زندگی کی بڑی مکمل اور دل کش تصویریں ہیں۔

چوں کہ سید وقار عظیم اردو، فارسی و انگریزی کے فاضل تھے، تینوں زبانوں کے ادبی خزیوں پر ان کی گہری نگاہ تھی اور مشرقی و مغربی ادب و تہذیب کا بڑا عمیق مطالعہ کیا تھا، اس لیے انھوں نے اردو میں رائج داستانوں کا جو جائزہ دیا ہے، اس سے ان کی منفرد اور امتیازی تنقید کی بصیرت کی غمازی ہوتی ہے۔ ”ہماری داستانیں“ میں سب سے پہلے ”داستان“ کا فن کی حیثیت سے جائزہ دیا گیا ہے، داستان کی تاریخ، اس کی افادیت اور ادب میں اس کی اہمیت پر مفصل گفتگو کی گئی ہے پھر باغ و بہار اور قبول عام، باغ و بہار کے نسوانی کردار، رنی کیسلی کی کہانی، داستان امیر حمزہ، آرائش محفل اور حاتم کی مہمیں، بیتال پچیس، مہجور کی خورتن، کچھ فسانہ عجائب کے بارے میں، باغ و بہار اور فسانہ عجائب کا قصہ، شرار عشق، شگوفہ محبت، گل و صنوبر، قصہ اگر گل اور سرشار کی الف لیلہ کے عنوانات کے تحت قصوں اور داستانوں کی مشہور و منہور کتابوں کا تنقیدی تجزیہ کیا ہے۔ ان تجزیوں کے مطالعے سے اس بات کا اندازہ بہ خوبی ہو جاتا ہے کہ ان میں ہر تجزیہ متعلقہ کتاب یا کتابوں کے عمیق اور ناقدانہ مطالعے کے بعد سپرد قلم کیا گیا ہے اس لیے کہ جس طرح ہر کتاب کے مصنف مواد و دوسری جزئیات پر تفصیلی گفتگو کی گئی ہے اور مختصر اور طویل اقتباسات دے کر ان پر نقد و حساب کا حق دیا گیا ہے وہ بہ غار مطالعے اور گہرے تنقیر کے بعد ہی ممکن ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ وقت مطالعہ اور تنقید کا حق ملحق تحسین بھی ہے اور قابل تقلید بھی۔ سید وقار عظیم کا ہر ناقد یہ سوچے بغیر نہیں رہ سکے گا کہ انھوں نے ہزاروں صفحات پر مشتمل کتابوں کا مطالعہ کب اور کس طرح کیا ہو گا۔ پانچ سو صفحات پر مشتمل اس کتاب میں جن کتابوں پر اظہار خیال کیا گیا ہے ان

میں بعض تواریخیں جو یں ن جلدوں میں ممکن ہوتی ہیں اور ان میں سے ہر جلد غیر معمولی ضخیم اور مطول ہے۔

جامعہ میں آزادی سے پہلے کے تنقیدی سرمایے میں اس کے مصنفین کی مطولہ مہربان کتابوں کے علاوہ کتابے اور مضامین بھی شامل کیے جاتے ہیں جو وہ نامہ "جامعہ" اور بعض دیگر موقر جریدوں میں شائع ہوتے رہے ہیں، مگر اب تک رسالوں کے فائلوں کی ریزنت ہی ہے جو کہ ہیں انہیں کتابی شکل نہیں دی جاتی۔

"اردو جگہ کا پسندیدہ" سید وقار عظیم کا بڑا اہم تنقیدی مضمون ہے یہ مضمون ماہ نامہ "جامعہ" اولیٰ سے جون ۱۹۳۷ء کے شمارے میں شائع ہوا تھا یہ "اردو جگہ" کے نمائندہ رویے پر بھی روشنی ڈالتا ہے اور ناقد کے اولیٰ و تنقیدی نقطہ نظر کو بھی واضح کرتا ہے۔ مضمون میں سب سے پہلے طنز، ظرافت و تحریف کر لیا گیا ہے وقار عظیم لکھتے ہیں

"لطیف لطایف سے فائدہ اٹھانے والے اور دماغوں کے لیے سرمایہ شاد و بدلت منتی ہیں اور بہت قسم کی ظرافت عوام کے لیے دل چسپی پیدا کر سکتی ہے۔ خواص لطیف سزاؤں کے لطیف اٹھاتے ہیں اور عوام صرف یہ بات استعجاب سے منہ پیر کر اس کی دہرائی کو شش کرتے ہیں۔ خواص بہت درجے کی ظرافت سے مکدر ہوتے ہیں اور عوام اس میں وجدانی سرور محسوس کرتے ہیں۔" (۵۱)

لطیف لطایف سے سب سے زیادہ وقار عظیم کا خیال ہے "اس قسم کی لطیف لطایف ہمیں مومنوں کی غراؤں میں غائب سے رخصت زار خطوں میں یا اہل سارے کے سارے کام پر چھانی ہوتی ہیں۔" (۵۲)

اردو جگہ کے بارے میں سید وقار عظیم کی رائے یہ ہے "اردو جگہ" کی ظرافت میں لطیف اشارات بہت کم ہیں عوام ناخوش رہے گئے یہ تفصیلات سے بہت کام لیا گیا ہے اور اس کی وجہ سے لطیف ظرافت کی بند کی باقی نہیں رہی الفاظ جگہ عامیانہ ہیں خیانت میں بھی پڑھنے والے کو اکثر کی محسوس ہوتی ہے" (۵۳)

سید وقار عظیم نے اخبار "اودھ پنچ" میں لکھنے والے طنز نگاروں پر بڑی تفصیلی مکتوبہ لکھی ہے۔ اس کے بارے میں نئی رائے ہے کہ وہ ابتدائے کار کا شکار تھے لیکن بہت جلد آبادی بھی "اودھ پنچ" کے منتقل بن گئے، اور میں تھے ان سے متعلق وہ لکھتے ہیں:

"تو اس زمانہ کا نام، یہی حیات کے یہ وہ پنچ نے صفحوں کا محتاج نہیں، وہ اب بنے ہوئے صفحوں کے دیوانوں میں مبتذل میں نہ رہا، وہ پنچ میں کیوں ہوتے؟ پنچ تو یہ ہے کہ اگر "اودھ پنچ" کے سب نامہ نگار بہ جاے سجاد حسین کا رنگ اختیار کرنے کے اکبر کے قدم بہ قدم چلتے تو آج اردو میں کوئی عامیانہ ظرافت کا نام بھی نہ جانتا۔" (۵۴)

اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ سید وقار عظیم طنز کے حامیوں اور ظرافت کے تبادلیوں میں تھے لیکن وہ اس چیر کے مخالف تھے جو طنز و ظرافت کے نام سے پھڑپھڑا رہی تھی اور ہنسی ٹھٹھولی کے طور پر پیش کی جاتی ہے۔

سید وقار عظیم نظم کے بھی ناقد تھے اور نثر کے بھی۔ دونوں ہی شعبوں میں ان کی تنقیدی کاوشیں انھیں ایک جمالیاتی ناقد کی حیثیت سے متعارف کراتی ہیں۔

حواشی باب دوم

(۱) پادشاہی مکتبہ دارالخلافہ اور دستور العمل ص ۳۰ (۲) ایضاً ص ۳ (۳) ہندوستانی مسلمانوں کی قومی تقسیم (۴) نسیم مکتبی (۵) ص ۳۹ (۶) دارالخلافہ جامعہ (حش زریں مبر) ص ۶۷ (۷) ایضاً ص ۲۹ (۸) ایضاً ص ۱۰۱ (۹) سلمہ سے رات پوری (۱۰) ص ۷۷ (۱۱) ایضاً ص ۱۰۲ (۱۲) ایضاً ص ۱۰۳ (۱۳) حیات جاہلی (اسلم جے) ص ۱۱۶ (۱۴) ایضاً ص ۶۱ (۱۵) ایضاً (۱۶) ایضاً ص ۶۲ (۱۷) ایضاً ص ۶۷ (۱۸) ایضاً ص ۶۹ (۱۹) ایضاً ص ۷۰ (۲۰) ایضاً ص ۷۱ (۲۱) ایضاً ص ۷۲ (۲۲) ایضاً ص ۷۳ (۲۳) ایضاً ص ۷۴ (۲۴) ایضاً ص ۷۵ (۲۵) ایضاً ص ۷۶ (۲۶) ایضاً ص ۷۷ (۲۷) ایضاً ص ۷۸ (۲۸) ایضاً ص ۷۹ (۲۹) ایضاً ص ۸۰ (۳۰) ایضاً ص ۸۱ (۳۱) ایضاً ص ۸۲ (۳۲) ایضاً ص ۸۳ (۳۳) ایضاً ص ۸۴ (۳۴) ایضاً ص ۸۵ (۳۵) ایضاً ص ۸۶ (۳۶) ایضاً ص ۸۷ (۳۷) ایضاً ص ۸۸ (۳۸) ایضاً ص ۸۹ (۳۹) ایضاً ص ۹۰ (۴۰) ایضاً ص ۹۱ (۴۱) ایضاً ص ۹۲ (۴۲) ایضاً ص ۹۳ (۴۳) ایضاً ص ۹۴ (۴۴) ایضاً ص ۹۵ (۴۵) ایضاً ص ۹۶ (۴۶) ایضاً ص ۹۷ (۴۷) ایضاً ص ۹۸ (۴۸) ایضاً ص ۹۹ (۴۹) ایضاً ص ۱۰۰ (۵۰) ایضاً ص ۱۰۱ (۵۱) ایضاً ص ۱۰۲ (۵۲) ایضاً ص ۱۰۳ (۵۳) ایضاً ص ۱۰۴ (۵۴) ایضاً ص ۱۰۵ (۵۵) ایضاً ص ۱۰۶ (۵۶) ایضاً ص ۱۰۷ (۵۷) ایضاً ص ۱۰۸ (۵۸) ایضاً ص ۱۰۹ (۵۹) ایضاً ص ۱۱۰ (۶۰) ایضاً ص ۱۱۱ (۶۱) ایضاً ص ۱۱۲ (۶۲) ایضاً ص ۱۱۳ (۶۳) ایضاً ص ۱۱۴ (۶۴) ایضاً ص ۱۱۵ (۶۵) ایضاً ص ۱۱۶ (۶۶) ایضاً ص ۱۱۷ (۶۷) ایضاً ص ۱۱۸ (۶۸) ایضاً ص ۱۱۹ (۶۹) ایضاً ص ۱۲۰ (۷۰) ایضاً ص ۱۲۱ (۷۱) ایضاً ص ۱۲۲ (۷۲) ایضاً ص ۱۲۳ (۷۳) ایضاً ص ۱۲۴ (۷۴) ایضاً ص ۱۲۵ (۷۵) ایضاً ص ۱۲۶ (۷۶) ایضاً ص ۱۲۷ (۷۷) ایضاً ص ۱۲۸ (۷۸) ایضاً ص ۱۲۹ (۷۹) ایضاً ص ۱۳۰ (۸۰) ایضاً ص ۱۳۱ (۸۱) ایضاً ص ۱۳۲ (۸۲) ایضاً ص ۱۳۳ (۸۳) ایضاً ص ۱۳۴ (۸۴) ایضاً ص ۱۳۵ (۸۵) ایضاً ص ۱۳۶ (۸۶) ایضاً ص ۱۳۷ (۸۷) ایضاً ص ۱۳۸ (۸۸) ایضاً ص ۱۳۹ (۸۹) ایضاً ص ۱۴۰ (۹۰) ایضاً ص ۱۴۱ (۹۱) ایضاً ص ۱۴۲ (۹۲) ایضاً ص ۱۴۳ (۹۳) ایضاً ص ۱۴۴ (۹۴) ایضاً ص ۱۴۵ (۹۵) ایضاً ص ۱۴۶ (۹۶) ایضاً ص ۱۴۷ (۹۷) ایضاً ص ۱۴۸ (۹۸) ایضاً ص ۱۴۹ (۹۹) ایضاً ص ۱۵۰ (۱۰۰) ایضاً ص ۱۵۱ (۱۰۱) ایضاً ص ۱۵۲ (۱۰۲) ایضاً ص ۱۵۳ (۱۰۳) ایضاً ص ۱۵۴ (۱۰۴) ایضاً ص ۱۵۵ (۱۰۵) ایضاً ص ۱۵۶ (۱۰۶) ایضاً ص ۱۵۷ (۱۰۷) ایضاً ص ۱۵۸ (۱۰۸) ایضاً ص ۱۵۹ (۱۰۹) ایضاً ص ۱۶۰ (۱۱۰) ایضاً ص ۱۶۱ (۱۱۱) ایضاً ص ۱۶۲ (۱۱۲) ایضاً ص ۱۶۳ (۱۱۳) ایضاً ص ۱۶۴ (۱۱۴) ایضاً ص ۱۶۵ (۱۱۵) ایضاً ص ۱۶۶ (۱۱۶) ایضاً ص ۱۶۷ (۱۱۷) ایضاً ص ۱۶۸ (۱۱۸) ایضاً ص ۱۶۹ (۱۱۹) ایضاً ص ۱۷۰ (۱۲۰) ایضاً ص ۱۷۱ (۱۲۱) ایضاً ص ۱۷۲ (۱۲۲) ایضاً ص ۱۷۳ (۱۲۳) ایضاً ص ۱۷۴ (۱۲۴) ایضاً ص ۱۷۵ (۱۲۵) ایضاً ص ۱۷۶ (۱۲۶) ایضاً ص ۱۷۷ (۱۲۷) ایضاً ص ۱۷۸ (۱۲۸) ایضاً ص ۱۷۹ (۱۲۹) ایضاً ص ۱۸۰ (۱۳۰) ایضاً ص ۱۸۱ (۱۳۱) ایضاً ص ۱۸۲ (۱۳۲) ایضاً ص ۱۸۳ (۱۳۳) ایضاً ص ۱۸۴ (۱۳۴) ایضاً ص ۱۸۵ (۱۳۵) ایضاً ص ۱۸۶ (۱۳۶) ایضاً ص ۱۸۷ (۱۳۷) ایضاً ص ۱۸۸ (۱۳۸) ایضاً ص ۱۸۹ (۱۳۹) ایضاً ص ۱۹۰ (۱۴۰) ایضاً ص ۱۹۱ (۱۴۱) ایضاً ص ۱۹۲ (۱۴۲) ایضاً ص ۱۹۳ (۱۴۳) ایضاً ص ۱۹۴ (۱۴۴) ایضاً ص ۱۹۵ (۱۴۵) ایضاً ص ۱۹۶ (۱۴۶) ایضاً ص ۱۹۷ (۱۴۷) ایضاً ص ۱۹۸ (۱۴۸) ایضاً ص ۱۹۹ (۱۴۹) ایضاً ص ۲۰۰ (۱۵۰) ایضاً ص ۲۰۱ (۱۵۱) ایضاً ص ۲۰۲ (۱۵۲) ایضاً ص ۲۰۳ (۱۵۳) ایضاً ص ۲۰۴ (۱۵۴) ایضاً ص ۲۰۵ (۱۵۵) ایضاً ص ۲۰۶ (۱۵۶) ایضاً ص ۲۰۷ (۱۵۷) ایضاً ص ۲۰۸ (۱۵۸) ایضاً ص ۲۰۹ (۱۵۹) ایضاً ص ۲۱۰ (۱۶۰) ایضاً ص ۲۱۱ (۱۶۱) ایضاً ص ۲۱۲ (۱۶۲) ایضاً ص ۲۱۳ (۱۶۳) ایضاً ص ۲۱۴ (۱۶۴) ایضاً ص ۲۱۵ (۱۶۵) ایضاً ص ۲۱۶ (۱۶۶) ایضاً ص ۲۱۷ (۱۶۷) ایضاً ص ۲۱۸ (۱۶۸) ایضاً ص ۲۱۹ (۱۶۹) ایضاً ص ۲۲۰ (۱۷۰) ایضاً ص ۲۲۱ (۱۷۱) ایضاً ص ۲۲۲ (۱۷۲) ایضاً ص ۲۲۳ (۱۷۳) ایضاً ص ۲۲۴ (۱۷۴) ایضاً ص ۲۲۵ (۱۷۵) ایضاً ص ۲۲۶ (۱۷۶) ایضاً ص ۲۲۷ (۱۷۷) ایضاً ص ۲۲۸ (۱۷۸) ایضاً ص ۲۲۹ (۱۷۹) ایضاً ص ۲۳۰ (۱۸۰) ایضاً ص ۲۳۱ (۱۸۱) ایضاً ص ۲۳۲ (۱۸۲) ایضاً ص ۲۳۳ (۱۸۳) ایضاً ص ۲۳۴ (۱۸۴) ایضاً ص ۲۳۵ (۱۸۵) ایضاً ص ۲۳۶ (۱۸۶) ایضاً ص ۲۳۷ (۱۸۷) ایضاً ص ۲۳۸ (۱۸۸) ایضاً ص ۲۳۹ (۱۸۹) ایضاً ص ۲۴۰ (۱۹۰) ایضاً ص ۲۴۱ (۱۹۱) ایضاً ص ۲۴۲ (۱۹۲) ایضاً ص ۲۴۳ (۱۹۳) ایضاً ص ۲۴۴ (۱۹۴) ایضاً ص ۲۴۵ (۱۹۵) ایضاً ص ۲۴۶ (۱۹۶) ایضاً ص ۲۴۷ (۱۹۷) ایضاً ص ۲۴۸ (۱۹۸) ایضاً ص ۲۴۹ (۱۹۹) ایضاً ص ۲۵۰ (۲۰۰) ایضاً ص ۲۵۱ (۲۰۱) ایضاً ص ۲۵۲ (۲۰۲) ایضاً ص ۲۵۳ (۲۰۳) ایضاً ص ۲۵۴ (۲۰۴) ایضاً ص ۲۵۵ (۲۰۵) ایضاً ص ۲۵۶ (۲۰۶) ایضاً ص ۲۵۷ (۲۰۷) ایضاً ص ۲۵۸ (۲۰۸) ایضاً ص ۲۵۹ (۲۰۹) ایضاً ص ۲۶۰ (۲۱۰) ایضاً ص ۲۶۱ (۲۱۱) ایضاً ص ۲۶۲ (۲۱۲) ایضاً ص ۲۶۳ (۲۱۳) ایضاً ص ۲۶۴ (۲۱۴) ایضاً ص ۲۶۵ (۲۱۵) ایضاً ص ۲۶۶ (۲۱۶) ایضاً ص ۲۶۷ (۲۱۷) ایضاً ص ۲۶۸ (۲۱۸) ایضاً ص ۲۶۹ (۲۱۹) ایضاً ص ۲۷۰ (۲۲۰) ایضاً ص ۲۷۱ (۲۲۱) ایضاً ص ۲۷۲ (۲۲۲) ایضاً ص ۲۷۳ (۲۲۳) ایضاً ص ۲۷۴ (۲۲۴) ایضاً ص ۲۷۵ (۲۲۵) ایضاً ص ۲۷۶ (۲۲۶) ایضاً ص ۲۷۷ (۲۲۷) ایضاً ص ۲۷۸ (۲۲۸) ایضاً ص ۲۷۹ (۲۲۹) ایضاً ص ۲۸۰ (۲۳۰) ایضاً ص ۲۸۱ (۲۳۱) ایضاً ص

باب سوم

جامعہ میں اردو تنقید کی روایت
۱۹۴۷ء کے بعد
(پہلا دور)

سید حامد حسین

بکر حسین

محمد مجیب

عبد العزیز اعظمی

محمد حسین

سید عابد حسین

سید عابد حسین (۱۸۹۶ء - ۱۹۷۸ء) کی قلمی زندگی کا آغاز ترجمے سے ہوتا ہے۔ جب وہ علی گڑھ مسلم یونیورسٹی میں ایم، اے کے طالب علم کی حیثیت سے داخل ہوئے تو رابندر ناتھ ٹیگور کے ایک مضمون کا اردو میں ترجمہ کیا۔ ”رو بہ فردا“ کا سب سے پہلا ترجمہ سید عابد حسین نے ہی علی گڑھ کے دوران قیام میں کیا تھا۔ (۱) اس سلسلے میں ان کا نقدی نظر یہ تھا کہ اردو میں علمی سرمایہ بہت کم ہے اور مغربی زبانیں مال مال ہیں، اس لیے ضروری ہے کہ اُس سرمایے سے متعارف کرانے کے لیے اردو میں تراجم کا سلسلہ چلایا جائے۔ (۲) انھوں نے ۱۹۲۳/۲۴ میں ڈی بوری کی کتاب تاریخ فلسفہ اسلام کا ترجمہ کیا۔ یہ کتاب ۱۹۲۷ء میں مکتبہ جامعہ نئی دہلی سے شائع ہوئی۔ سید عابد حسین نے مہاتما گاندھی اور جواہر لال نہرو کی کئی کتابوں کے ترجمے کیے۔ گوئی کی فارسٹ، کانٹ کی کرٹیک آف پورریزن (تنقید عقل محض) اور افلاطون کے کئی مقالات کے تراجم علمی دنیا میں قدرو منزلت کی نگاہ سے دیکھے جاتے ہیں۔ (۳) آخر الذکر کتابوں اور مقالات کے ترجموں سے سید عابد حسین کے اندر تنقید سے خصوصی دل چسپی پیدا ہوئی۔ انھوں نے ترجمے کے فن کو محض پیشہ ورانہ طور پر نہیں برتا اور نہ عام ترجمہ کرنے والوں کی طرح انھوں نے لفظی ترجمے کر کے مکھی پہ مکھی مارنے کی کوشش کی ہے، بلکہ انھوں نے ہمیشہ اس فن کو آرٹ تصور کیا ہے اور ایک آزاد تخلیقی عمل کی حیثیت سے اس فن کا تعارف کرایا ہے۔ انھوں نے لکھا ہے:

آرٹ جیسا کہ عام طور پر ادب میں سمجھا جاتا ہے، کسی فن کار کے انفرادی فکر و شعور کے فکر و فن کا نسبتاً زیادہ تخلیقی عمل ہے، آرٹ اور کرافٹ کی اس

تعریف اور وضاحت کے لحاظ سے ترجمے کا فن بھی آرت ہے اور کرافٹ بھی، اس کو کرافٹ بھی کہہ سکتے ہیں، یوں کہ اس میں بھی مقررہ قوانین کی پابندی کرنی پڑتی ہے۔ ترجمے میں ایسے کوئی معینہ قوانین نہیں ہوتے، اس لیے مترجم کو فکر سے زیادہ کام لینا پڑتا ہے انتخاب کرنا پڑتا ہے، کسی ادب پر کتنا اثر رہا، گویا ہم ہمیشہ ایک تکیاتی عمل ہے، سے ہم ثانوی درجے کا عمل بہہ سکتے ہیں، انباری ترجمہ قریب قریب آراء کو جاتا ہے اور اصل کوئی ترجمہ آرت ہے یا نہ اس کا انحصار منصفانہ پڑتا ہے۔ ترجمے کی بہت بڑی اہمیت ہے کسی بھی زبان میں اگر ادب یا علوم کے رواج پایا ہے، علمی و ادبی ترقی ہوئی ہے تو اس کی پہلی منزل ترجمہ ہی ہے، یورپ میں نشاۃ ثانیہ کا زمانہ گویا پندرہویں سے سترہویں صدی تک ایک غیر معمولی ترقی کا زمانہ تھا اس سے پہلے تعلیم محدود تھی زیادہ تر یہ مذہبی حلقوں تک ہی مخصوص ہو سکتی تھی، پھر یونان سے، نیزہ علم یونانی، پچیسویں صدی تک بھی دھڑکتا رہا جاتا رہا، اب وہ ترجمے ہی پر ادب کا زمانہ بن گیا ہے، جو یونانی اور یونانی سے اس تک پہنچنے کے اس طرح ترجمہ کی جس سے کسی بھی قوم کی ادبی اور علمی ترقی کے لیے بہت اہمیت ہے۔ (۴)

سید عابد حسین کے رجموں سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس میں ضبط و تنظیم کا غیر معمولی مادہ ہے اور منطقی و ذہنی قدرت کے ساتھ ساتھ زبان و بیان پر بھی زبردست قدرت حاصل ہے، اور جب اپنی تمام خوبیاں کو کام میں لائے تو وہ ترجمہ کرتے ہیں تو اس پر اصل کا مال ہونے لگتا ہے اور اس رجموں سے اردو کی صحیح اور علمی نشاۃ ثانیہ کا رنگ ٹھہر کر سامنے آتا ہے۔ ان باتوں کے پیش نظر یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ اردو میں مترجموں کی حیثیت سے ان کا مقام بہت بلند و ارفع ہے۔ اردو میں علمی ترقی کی روایت کو ترقی دینے میں جو خدمات سید عابد حسین نے انجام دی ہیں وہ غیر معمولی ہمت کی حامل ہیں۔ بسبب اور جس موضوع پر بھی قلم اٹھایا ہے خواہ وہ تاریخی یا جدید یا کچھ ہوا کیوں نہ رہا ہو، مسائل کو انتہائی سادہ اور روانی کے ساتھ الفاظ کے پیکر میں ڈھال دیا ہے۔

سید عابد حسین کے تنقیدی سرمایہ کو دیکھنے سے پتا چلتا ہے کہ انھوں نے تنقید نگاری پر اتنی توجہ نہیں کی، جتنی ادب کی دوسری اصناف پر کی ہے، تاہم جو کچھ بھی لکھا ہے، وہ خاصے کی چیز ہے اور جب تک وہ چیزیں اردو تنقید کے ذخیرے میں موجود ہیں، اردو ادب کو روشنی ملتی رہے گی۔

چوں کہ سید عابد حسین کو فلسفے سے خاص شغف تھا، اس وجہ سے انھوں نے اقبال کی شاعری کو خصوصیت کے ساتھ اپنی تنقید کا موضوع بنایا ہے۔ انھوں نے اقبال کے تصور خودی پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھا ہے:

اگر آپ کسی سے پوچھیں کہ اقبال کے کلام کی سب سے بڑی خصوصیت کیا ہے تو وہ بتیے گا کہ ان کی شاعری فلسفیانہ شاعری ہے، یہ سن کر شاید آپ کے ذہن میں الجھن پیدا ہو کہ بھد فلسفہ شعر کیوں کر ہو سکتا ہے؟ فلسفہ تو حقیقت کی خشک اور بے جان تعبیر ہے اور شعر اس کی زندگن سے چھلکتی ہوئی تفسیر، فلسفی صورت کائنات کا ذہنی ادراک کرتا ہے اور آپے ادراکات کو مجرد تصورات میں بیان کرتا ہے جو ہماری روح فکر پر درج ہو کر رہ جاتے ہیں۔ یہ خلاف اس کے شاعر مضر کائنات کی تڑپ، قلب حیات کی دھڑکن کو محسوس کرتا ہے اور آپے حساسات متحرک نقش اور نغمے میں اد کرتا ہے، جو ہمارے دس میں آکر خون کے ساتھ گردش کرنے لگتا ہے۔ (۵)

اس تمہیدی گفتگو کے بعد عابد حسین نے ایک سوال قائم کیا ہے، وہ یہ کہ کیا اقبال کے شعر کو فلسفیانہ شعر کہنے کے یہ معنی ہیں کہ وہ حکمت کے نظریات کی صرح سور و دور، زندگن اور حرکت سے خالی ہے، (۶)

سید عابد حسین کے خیال میں اقبال کی شاعری آب حیات کا خزانہ ہے، جس سے زندگن اور زندہ دلی کے چشمے بہتے ہیں، جس سے سیراب ہو کر مایوس دلوں کی خشک اور بنجر زمین میں جان پڑ جاتی ہے اور امید و نیم کی کھیتی لہہا نے لگتی ہے۔ (۷) شاعری میں فلسفے کے سلسلے میں سید عابد حسین کا نقطہ نظر یہ ہے کہ جب شعر کے لیے فلسفے کا لفظ استعمال کیا جاتا ہے تو فلسفے کی صرف ایک ہی صنف پیش نظر ہوتی ہے یعنی موضوع کی کیفیت اور ہمہ گیری۔ (۸)

وہ کہتے ہیں کہ اقبال کا کلام فلسفیانہ اسی معنی میں ہے کہ وہ ایک کلی تصور حیات پیش کرتا ہے۔ اس کا موضوع فرقے اور ملت کی زندگی کا ایک جامع نصب العین ہے، جسے ہم فلسفہ تمدن کہہ سکتے ہیں۔ ”رنہ گر طرز ادا کو دیکھیے تو وہ اسی سوز و گداز اور رنگ و آسٹ سے لبریز ایشیائی شاعری کی جان ہے (۹)“

اقبال کے سلسلے میں ایک بڑی غلط فہمی یہ پائی جاتی ہے کہ اُن کا ارادہ فکر محدود تھا، وہ ایک مخصوص میونٹی کو خطاب کرتے ہیں اور ان کے مخاطب تمام انسانوں کے بجائے صرف مسلمان ہیں۔ سید عابد حسین نے اس سلسلے میں تفصیل سے گفتگو کی ہے۔ ”اقبال کے تصور خودی“ کے ذیل میں لکھا ہے:

اقبال نے شاعری اور ان کے نصب العین کو سمجھنے کے لیے یہ ضروری ہے کہ ہم اس نقش کو اس تاریخی پس منظر کے ساتھ دیکھیں، جب ’فقر ہند‘ وہ دہل نوئمہ اور ہوا جو ایک دہل ملک شمر پڑا، وہاں بن کر چمکنے والا تھا اس وقت عموماً مشرق اور غلبہ عالم اسلام پر حزن و یاس کی تاریکی چھائی ہوئی تھی۔ سب سے بدتر حالات ہندوستان کے مسلمانوں کے تھے، ہندو اور غلامی و بدعت ان کے دلوں میں زندگی کی آگ بگڑی چلی تھی اور جدھر آنکھ اٹھا کر دیکھیے، راہ کے ڈھیروں کے سوا کچھ نظر نہیں آتا تھا، مغربی فاتحوں کی ہیبت، مغربی تمدن کی صولت مسلمان ہند کے قلب و دماغ پر مستون تھی، وہ اس بے پناہ قوت سے ڈر کر بھاگ چاہتے تھے۔ مگر متنطیس کی طرح انھیں اپنی طرف کھینچ رہی تھی، اگر زمانے میں ایک باجمت خوددار اور مدبر مسلمان نہ سید احمد خاں نے جسے یقین تھا کہ ملت اسلامیہ کی سطحی ضروری کی تہ میں وہ دن قوت پناہ سے مسلمانوں کو اس بے پناہ آگ و آب تکلف یعنی زہد و مغربی تمدن سے رگڑا نکال دیں۔ اس رگڑ سے ابتدا میں انھیں سخت صدمہ پہنچے، مگر ان سے وہ پگڑیاں بھی نکلیں، جنہوں نے ان کے دلوں میں غیرت و حریت کی آگ بھڑکا دی۔“ (۱۰)

سید عابد حسین کے خیال میں مغرب کے مذکور بالا طوفان کا مقابلہ کرنے والوں میں

سب سے پہلے حالی اور کبر کا نام آتا ہے 'جب کہ سر سید سے خیال میں یہ دونوں شعر اس کام سے بے موزوں نہیں تھے۔ حالی جذبات پسند تھے 'قدیم تہذیب کی خرابیوں پر سختی سے نکتہ چینی کرتے تھے اور جدید تہذیب کی خوبیوں کو اختیار کرنے کی تعظیم دیتے تھے اور 'بر قدامت پسند تھے' نئی تہذیب کی ہر چیز پر ہنستے تھے اور پرانی تہذیب کی ہر چیز کو سر ہتے تھے اور اسے تنقید کرنے کی ترغیب بھی دیتے تھے۔ ان دونوں شعروں کی نگاہیں بات کی تہہ تک نہیں پہنچی تھیں۔ انہوں نے مریم قوم کا مرض تو تشخیص کر لیا 'سین مرض کے اسباب کو نہیں سمجھ سکے' مرض کے اسباب کو جاننے والی نظر سید عابد حسین کی نظر میں حکیم اہمت کی تھی، وہ حکیم اہمت (اقبال) جو حکیمانہ ذہن و فکر بھی رکھتا تھا اور فلسفیانہ نگاہ بھی۔ اس نے اپنے نقطہ عابد حسین نے قبل و غزوں 'رباعیوں' نظموں اور منظموں کے حوالوں کے ساتھ اپنے نقطہ نظر کو مدلل کرنے کی کوشش کی ہے۔ اور بتایا ہے کہ اس طرح کے سبب شمار ایسے اشعار کا م قابل سے نقل کیے جاسکتے ہیں 'جن میں انھوں نے باقیار مذہب و ملت کل نوع انسانی سے خطاب کیا ہے' اپنی بات میں مزید وزن پیدا کرنے کی غرض سے اقبال کے "پیام مشرق" کے دیباچے کا ایک اقتباس بھی نقل کیا ہے۔

اقبال کے کلام سے "متعلق سید عابد حسین کا ایک مقالہ "عقل و عشق۔ اقبال کی شاعری میں" بھی ہے۔ 'رد وافر سی شاعری کے قدیم قضیوں میں ایک قضیہ "عقل و عشق" کا بھی ہے۔ عشقیہ و متصوفانہ شاعری میں عقل، مصححت اندیشی اور احتیاط بل کہ کبھی کبھی حید جوئی کی علامت تصور کی جاتی ہے 'جب کہ عشق کو مذکور بابا باتوں کی ضد کہہ سکتے ہیں۔ عشق دنیا میں احتیاط، مصححت اور حیلہ جوئی کا کوئی گزر نہیں۔ جس کی تشریح خود اقبال کے ہاں ملتی ہے :-

بے خطر کود پڑا آتش نمرود میں عشق

عقل ہے محو تما شائے لب بام ابھی

صوفی شعرا کے ہاں "ہمہ دوست" کا نظریہ ملتا ہے۔ ان کے نزدیک حقیقی وجود صرف ذات باری کا ہے 'باقی دنیا میں جو کچھ ہے وہ محض ہمارے ظاہری حواس کا فریب ہے' اس کا حقیقت سے کوئی تعلق نہیں 'جو دوگ' "از ہمہ دوست" کے قائل ہیں، عقل کو راہ نما

تسمیم کرتے ہیں اس لیے کہ اسی کے ذریعے کائنات کا علم ہوتا ہے۔ چوں کہ ”ہمہ اوست“ کا نظریہ رکھنے والے کائنات کو فریب حواس تصور کرتے ہیں اس لیے اُن کے ہاں عقل کی کوئی اہمیت نہیں۔ جدید فلسفہ وحدانیت کا ایک ممتاز فرانسیسی فلسفی برگسٹن ہے۔ وہ عقل کی قدر و قیمت کا معترف ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ ذہن انسانی کا کام یہ ہے کہ وہ حسی و ظائف کو حرکی و ظائف میں منتقل کر دے۔

قبائے برگسٹن کے افکار کو اپنے اسلوب اور زبان میں یوں برتا ہے

عقل نے ایک دن یہ دل سے کہا جہاں عقل کی رہ نمائیں ہیں
ہوں مفسر کتاب ہستی کی مظہر شان کبریا ہوں میں
دل نے سن کر کہا یہ سب سچ ہے پر مجھے بھی تو دیکھ یہاں ہیں
راز مستی کو تو سمجھتی ہے اور آنکھوں سے دیتا ہوں میں
ہے تجھے واسطہ مظاہر سے اور باطن سے آتش ہوں میں
علم تجھ سے تو معرفت مجھ سے تو خدا جو، خدا نما ہوں میں
تو زمان و مکاں سے رشتہ پا طائر سدرہ آشنا ہوں میں
کس بندی پہ ہے مقام مرا عرش رب جلیل کا ہوں

سید عابد حسین نے اقبال کے ”عقل و عشق“ کے دونوں پہلوؤں کو بڑی تفصیل سے ساتھ پیش کیا ہے اور بتایا ہے کہ اقبال کے تصور عقل، عشق کا ما حاصل یہ ہے کہ ان دونوں میں کوئی حقیقی فرق نہیں ہے بلکہ صرف مد اور من رشتہ کا فرق ہے۔ ان میں ما بہ، متیار، سرور، سے معرفت کی وہ خاص کیفیت ہے جسے شاعر نے سوز کہا ہے ”اور عقل میں یہ سوز پیدا ہو جائے تو وہ عشق بن جاتی ہے۔“ (۱۱)

سید عابد حسین کے ذخیرہ مضامین میں ایک مضمون مولانا خواجہ اطاف حسین حالی نے عشق بھی ملتا ہے۔ اگرچہ یہ مضمون سوانحی نوعیت کا ہے اور خواجہ سید عابد حسین مقرر ہیں ”ہمہ اوست“ مضمون میں ایک سرسری خاکہ مولانا حالی کی سیرت کا پیش کرنا چاہتے ہیں۔ (۱۲) لیکن اسے تنقید سے بھی الگ نہیں کیا جاسکتا۔ آغاز مضمون میں لکھا ہے۔

”ایک ہندو کی اہوری تصویر ہے جو مولانا (حالی) کی نظم ”نثر کو پڑھ کر

اور ان کے حالات 'ان کے عزیز دوستوں سے سن کر ذہن میں قائم ہو گئی
ہے' لیکن تصویر میں ایک معلم 'ایک نقاد' ایک مصبح قوم کے خدو خال بھی
موجود ہیں 'لیکن دل کی کیفیت جو آنکھوں سے جھلکتی ہے' صاف کہہ رہی ہے
کہ ایک شاعر کا چہرہ ہے۔" (۱۳)

حالی کے بارے میں 'ن' کی رائے ہے کہ حالی کی طبیعت انفرادیت اور داخلیت سے
کو سوا دور تھی 'مگر زمانے کے طوفان اور جوانی کے بیچن نے انھیں (حالی کو) بھی اس پتھر
میں ڈال دیا ہے۔" (۱۴) انھوں نے اپنے مضمون مذکور میں یہ بات بڑے دو ٹوک انداز میں
لکھی ہے کہ حالی کے پاس علم و ادب کی جو پونجی تھی 'وہ غائب اور شیفتہ کے فیضانِ تربیت کا
نتیجہ تھی۔ حالی نے غالب سے حسنِ تخلیق 'مدرست فکر اور شوخی گفتار سیکھی اور شیفتہ سے بیون
کی سادگی اور سلاست کا ذوق حاصل کیا۔ حال نے یوں تو اردو 'فارسی کے تمام قدیم دبستانوں کا
مطالعہ کیا' لیکن ان کی شاعری میں میر 'ورد اور ان سب سے بھی زیادہ سعدی کے اثرات ملتے
ہیں۔ انھوں نے حالی کے ذخیرہ شاعری میں "مرثیہ غالب" کو شاہ کار کی حیثیت دی ہے۔ اسے
ان کی بلند اور معیاری شاعری کے لیے نمونے کی حیثیت سے پیش کیا ہے۔ سید عابد حسین کی
رائے میں شاعر پر جب اور جتنی گہری چوٹ لگتی ہے اتنی ہی موثر اور معیاری شاعری وجود میں
آتی ہے۔ چوں کہ غالب 'حال کو بہت عزیز تھے' اس لیے ان کے سانچہ ارتحاض سے متاثر ہو کر
پنی وارداتِ قلبی کو نظم کا جامہ پہنایا تو ایک بلند اور معیاری نظم (مرثیہ) وجود میں آگئی۔ سید
عابد حسین 'سر سید احمد خاں کی شخصیت و ان کی تحریک کو حالی کی اصلاحی و تعمیری شاعری کے
یہ رہ نما قرار دیتے ہیں 'ان کا خیال ہے کہ انھیں دونوں چیزوں سے متاثر ہو کر حالی نے یہ
بات دل میں ٹھانی کہ وہ اپنی زندگی اور شاعری کو مسلمانوں کے ذوق شعر و ادب کو سنورنے
میں وقف کریں گے اور ان کے اندر جذبہ خودی بیدار کر کے تعلیم و ترقی کا شوق پیدا کریں گے
(۱۵) سید عابد حسین نے لکھا ہے:

"سر سید کی بدولت شاعر کو قوم مل گئی اور قوم کو شاعر مل گیا 'اب حالی کی
زندگی قوم کی خدمت کے لیے وقف ہو گئی۔" (۱۶)

سید عابد حسین تنقید شعر کے لیے ناقد کا شاعر ہونا ضروری قرار دیتے ہیں۔ ان کے

نیاں میں جب کوئی غیر شاعر ناقد شاعری پر تنقید کرتا ہے تو وہ منطقی و فلسفیانہ بحثوں میں پڑ کر حقیقت کو یکسر نظر انداز کر دیتا ہے۔ وہ حالی کو کامیاب ناقد اس لیے تھوڑا کرتے ہیں کہ حالی خواہی شاعر تھے اس لیے انھوں نے اصولی مسائل کے ساتھ ساتھ فن کی باتوں پر بھی نظر رکھی ہے اور جو کچھ بھی کہا ہے اسے عمل کر کے بھی دکھایا ہے۔ (۱۷)

سید عابد حسین کے نزدیک غزل انسانی فطرت کے بنیادی سراں سے ہم آہنگ ہے ان کا کہنا ہے کہ سریلی آوازوں اور اچھی شکلوں سے لطف اندوز ہونا انسانی فطرت میں ہے اس لیے شاعری اور خاص طور پر غزل میں وہ نون کا لطف دوباہا ہو جاتا ہے یہ قلب انسانی کے تاروں کو چھیڑتی ہے اور اس کا اثر موسیقی اور مصوری سے زیادہ بھرپور ہوتا ہے (۱۸) غزل مستقبل کے بارے میں ان کا فیصلہ ہے کہ جب تک انسانی فطرت کے ساز میں ذوق نغمہ اور ذوق تھوڑ کو بنیادی سروں کی حیثیت حاصل رہے گی اور جب تک غزل کے سر بہ یک وقت ان دونوں کے ساتھ میل کھاتے رہیں گے تو گہمیش غزل کے اشعار ذوق و شوق سے سنتے "ر سر دھنتے رہیں گے۔ (۱۹) وہ غزل پر فلسفے کو مسلط کرنے کے خلاف ہیں ان کا نقطہ نظر ہے کہ "فکر جب تک سرد اور بے شکل ہے شعر ہرگز نہیں ہے۔ وہ شعر اس وقت بنتی ہے جب احساس کی گرمی سے پگھل کر تصور کے سانچے میں ڈھل جاتا۔" سید عابد حسین نے اپنے ایک ریڈیائی مضمون "غزل کا مستقبل" میں لکھا ہے

"غزل کی پوری تاریخ پر نظر ڈالنے سے یہ خیال ہوتا ہے کہ جب غزل راستے سے ہٹنے لگے تو کوئی میر، کوئی غالب، کوئی مومن، کوئی مسرت اور کوئی گلبرگ پیدا ہو کر اسے راہ پر لگا دے گا اور وہ بچہ بہار ہمدردی سے اپنے مضرب کا ہمارے ہاشم تصور کے لیے سرے کا کام اپنے لیے لے لے گا۔ (۲۰)

سید عابد حسین آرٹ کو ایک طرح کی صنعت قرار دیتے ہیں۔ ایسی صنعت جس کا اصل مقصد افادی یا اقتصادی نہیں، بلکہ بنیادی ہوتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ آرٹ زندگی و سری قدر (مذہب، اخلاق، علم، حکمت وغیرہ) کے مقابلے میں اپنا ایک مستقل وجود رکھتا ہے لیکن ان سے بے تعلق نہیں ہوتا۔ اس سلسلے میں وہ شعر کو بہ طور مثال پیش کرتے ہوئے بتاتے ہیں کہ اس (شعر) کا ناقص یا کامل ہونے کا معیار مذہب، اخلاق اور علم سے یکسر مختلف

ہوتا ہے۔ شعر میں جو چیز ڈھونڈی جاتی ہے یا جن چیزوں کو شعر کی جان سمجھا جاتا ہے وہ روحانی معرفت، اخلاقی بصیرت، یا علمی حقیقت نہیں، بل کہ خیالات اور الفاظ کی خوش نما ترتیب، ہم آہنگی، روانی اور دل کشی ہے۔ فن یا آرٹ کے سلسلے میں ان کا نظریہ ہے کہ آرٹ سے زیادہ اس وقت موثر ہوتا ہے جب اس کا موضوع انسان کی زندگی، اس کے جذبات، اس کے خیالات، اس کی آرزو میں اور اس کے کام ہوتے ہیں۔ ان کے نقطہ نظر سے شعر سے فنوں، لطیف، موسیقی، نقاشی، ورسنگ، ترشی وغیرہ میں ہمیں انسانی زندگی کے مجموعی پہلو کی صحت نظر آتی ہے لیکن اب کے شعبے شعر، ناول، فسانہ اور ڈراما وغیرہ زندگی کا مجموعی مرقع پیش کرتے ہوئے، اور اسے اپنے دل چسپ اور پریاثر چھوڑ جاتے ہیں۔ (۲۱)

سید عابد حسین دہلوی رائے میں ہر زبان کے ہل قلم کو فکر و فن کی منزل بلوغ تک پہنچنے سے یہ مختلف مراحل سے گزرنا پڑتا ہے۔ اس حقیقت کے اعتراف کے بعد اپنے نثری متن سے مولانا آزاد کا ”لی مقدمہ“ میں انھوں نے لکھا ہے

مولانا آزاد کے فکر و فن کی ایک بڑی خصوصیت یہ ہے کہ نشوونما کے جو مراحل انھوں نے طے کیے ہیں ان میں سے ہر ایک بجائے خود ایک منزل تھا۔ (۲۲)

سید عابد حسین نے مولانا بوا کلام آزاد کی زندگی کے تین ادوار قرار دیے ہیں۔ پہلا دور بارہ برس کی عمر سے پچیس برس تک کی عمر کا ہے، یہ دور ۱۹۱۶ء پر ختم ہوتا ہے، اس دور میں انھوں نے اپنی کتاب ”تذکرہ“ تصنیف فرمائی تھی اور اسی دور میں انھوں نے اخبارات و رسائل میں لکھنے کا سلسلہ شروع کیا۔ دوسرا دور ۱۹۱۷ء سے ۱۹۳۶ء تک کا دور ہے، جس میں وہ زیادہ تر قرآن مجید کے ترجمہ و تفسیر میں مصروف رہے۔ تیسرا دور ۱۹۳۶ء سے ۱۹۴۵ء تک کا ہے، جس میں ”غبارِ خاطر“ کی تکمیل ہوئی۔ سید عابد حسین کی رائے میں ۱۹۴۵ء کے بعد مولانا کی دہلی زندگی نہیں ملتی۔ پہلے دور کی تحریروں میں ”تذکرہ“ کو ادب کا بہترین نمونہ قرار دیا ہے۔ ”تذکرہ“ کے اسلوب کو سید عابد حسین نے روحانی اسلوب تحریر کا شاہ کار قرار دیا ہے۔ (۲۳) اور تذکرہ کے علاوہ مولانا آزاد کے جو مضامین ”البلاغ“ اور ”الہدال“ وغیرہ میں ملتے ہیں ان کے لیے انھوں نے ایک نیا اسلوب ”زعیمانہ“ وضع کیا ہے۔ (۲۴)

چونکہ سید عابد حسین کو فلسفے سے خاص مناسبت رہی ہے۔ بل کہ فلسفے ہی میں انہیں اختصاص حاصل رہا ہے اس وجہ سے انہیں فلسفیانہ کام سے زیادہ شغف رہا ہے۔ شاید اسی وجہ سے وہ روش عام سے ہٹ کر فلسفیانہ شعروں کو حکمت اور نظم سے ساتھ ساتھ سوز و کیف اور شگفتگی و تاثیر کا گنجینہ تصور کرتے ہیں۔ ایک جگہ لکھا ہے

”جسے اقبال کے کلام سے ذرا سا بھی مس ہے وہ جانتا ہے۔ کہ قبائل و شاعری
تو آبِ حیات کا خزانہ ہے جس سے زندگی اور زندہ دلی کے پتے ملتے ہیں
جس سے سیراب ہو کر دیویں و دیوتاؤں کی خشک اور بخر زمین میں جان پڑ جاتی
ہے“ (۲۵)

سید عابد حسین اقبال کے کام کو فلسفیانہ مس سے کہتے ہیں کہ وہ نقلی تصورِ حیات پیش کرتا ہے اس کا موضوع فرقہ واریت کی زندگی کا ایک جامع نصب العین ہے۔ اُنے ہم فلسفہ تمدن کہہ سکتے ہیں۔ اور نہ اگر طرزِ ادا کو دیکھیے تو وہ اس سوز و گداز اور رنگ و آہنگ سے بہرہ یز ہے، جو ایشیائی شاعری کی جان ہے۔ (۲۶)

سید عابد حسین غالب کو مسلکِ انسانیت کا سادہ قرار دیتے ہیں، لیکن غالب نے فارسی کلام کو جس پر انہیں ناز تھا، جس میں وہ ”نقشِ ہائے رنگِ رنم“ دیکھتے ہیں، موت دیتے تھے اور اپنے ”مجموعہ آراء“ کو بے رنگ بتاتے تھے ایک ”مسلکِ انسانیت“ سے کہی بتایا ہے اور اُن کی اردو (خصوصاً ”سحر“) کی شاعری کو وہ ”مسلکِ انسانیت کا ترجمان“ قرار دیتے ہیں

”فارسی اور اردو کا یہ میں اس تفاوت کی جو محنت با عقل و خیال سے آج وہ پر
غور لیا جائے تو ایک حد تک یہ معلوم ہوتا ہے کہ غالب نے فارسی میں
فارسی شاعری کا انداز بیان کا یہی سادہ سے بہت اور ہٹ یہ قیاس
آرائی اور صنعتِ شری کا ایک طعم بنایا تھا طرزِ ادا میں جس قلم پارہی
اور نزاکت سے کام لیا جاتا تھا اس کے ساتھ مضمون کی یہ زنجبیلی چھپ سی
نہیں سکتی تھی“۔ (۲۷)

سید عابد حسین نے اردو نثر میں سرسید اور حالی کی روایت کو آگے بڑھایا ہے۔ یہ دونوں بزرگ اردو نثر کے محسن تصور کیے جاتے ہیں اور علمی و ادبی نثر کے موجد بھی۔ سید عابد

حسین نے اپنے ان انوں روحانی بزرگوں سے کسب فیض کر کے اردو ادب کو نئے اور منفرد اسلوب سے آشنا کیا ہے۔ کسی مشکل اور سخت موضوع کو کس طرح پانی پیا جاتا ہے، وہ اس کا فن خوب جانتے تھے۔ اپنی ایک تقریر میں اپنے کاموں کا جائزہ دیتے ہوئے انھوں نے کہا ہے

’ایک بات اور عرض کرنی ہے، جس ہندوستانی تہذیب کے بیومنز میں مستحکم نہایت کامیں نے ذکر کیا ہے اس کا حصول ہندوستان کی کبھی زبانوں کے شعراء و ادب میں نظر آتا ہے۔ اس کا اندازہ مجھے ہاوا اسطہ ترجموں کے ذریعہ ہوا ہے۔ مگر ہاوا اسطہ جلوہ اردو کے شعراء و ادب میں دیکھا ہے۔ مجھے اردو سے بڑی محبت ہے۔ صرف اس لیے نہیں کہ وہ میر کی مادری زبان ہے، بل کہ اس وجہ سے بھی کہ وہ میر کی محبوب ہندوستانی تہذیب کی زبان ہے۔ مٹی محبت ہمیشہ خدمت کا روپ اٹھاتی ہے۔ میں نے اردو کی جی جان سے خدمت کی ہے اور ہوا یہ ہے کہ اردو میں نثر کی زبان اور طرز بیان کو شعر کی زبان اور اسلوب سے الگ کر کے ایک مستقل حیثیت بخشنے کی تحریک جو سرسید اور حاد نے اپنے زمانے میں شروع کی تھی میں نے موجودہ زمانے کے تقاضوں کے مطابق اسے آگے بڑھایا ہے۔ میں نے انگریزی اور جرمن سے شعراء و ادب اور فلسفہ عمرانیات کی منتخب کتابوں کا اردو میں ترجمہ کر کے لفظوں اور ترتیبوں کا وسیع اور رنگارنگ ذخیرہ جمع کرنے اور اسے سیفے سے برتنے کی کوشش کی ہے تاکہ نثر کی ایسی زبان بن سکے جس کے اندر ایک طرف خیال میں صفائی، فصاحت و توازن، بیان میں ضبط و ترتیب اور استدلال اور احاطہ میں کفایت ہو اور دوسری طرف موقع کے تناسب سے ادبی چاشنی بھی پائی جائے۔ اس میں مجھے پوری کامیابی نہ ہوئی ہو پھر بھی یہ کوشش بجائے خود قابل ذکر اور قابل لحاظ ضرور ہے۔“ (۲۸)

سید عابد حسین کے سلسلے میں غلام انصاری کی یہ رائے بڑی اہمیت کی حامل ہے کہ

”عابد صاحب تاریخ اور فلسفے کے آدمی ہیں وہ شخصیت کا مطالعہ اس کے ارتقا میں کرتے ہیں اور ارتقا کا ایک ایک تار ڈھونڈ نکالتے ہیں۔“ (۲۹)

سید عابد حسین کے مضامین کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کے ہاں اصل اہمیت موضوع کی ہے۔ وہ زیادہ تر گفتگو موضوع کے حوالے سے کرتے ہیں مگر موضوع کو اس حد تک نبھایا گیا ہے اور اسے نبھانے میں کہاں تک کامیابی حاصل ہو سکی ہے اس سے انھیں کم ہی سروکار ہوتا ہے۔ حالانکہ موضوع کی صحیح قدر و قیمت کے تعین میں اس کے انداز پیش کش کو بڑا دخل ہوتا ہے۔



ذاکر حسین خان

ڈاکٹر حسین خان (۱۸۹۷ء-۱۹۶۹ء) اگرچہ ایک سیاسی مندر ماہر، تعلیم اور بچوں کے ادیب کی حیثیت سے متعارف ہیں اور ان شعبوں میں انہوں نے جو کچھ لکھا ہے، وہ ملت اسلامیہ ہند کی تاریخ میں ہمیشہ یاد کیا جائے گا۔ لیکن خاص اہمیت اس وقت پر انہوں نے جو کچھ لکھا ہے، اسے بھی ہر نظر کے نزدیک غیر معمولی اہمیت حاصل ہے۔ مصنفین جامعہ کی ۱۹۳۷ء تک کی کتابوں کی فہرست میں، ڈاکٹر حسین کی نو کتابوں کے نام ملتے ہیں۔ (۳۰) مثلاً "تعلیمی خصلیات"، "نثری، جمیر چلی"، "معاہدات قومی"، "مبادی معاشیات"، "ہندستان کیا ہے؟"، "معاہدات مقصد و منہات"، "ریاست" (ترجمہ افلاطون)، "اور حالی۔ محبت و وطن۔ ان میں آخری ذکر کتاب "حالی۔ محبت و وطن" اردو تنقید خصوصاً جامعہ ملیہ اسلامیہ کی اردو تنقید کے لیے سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔

"حالی۔ محبت و وطن" ۱۹۳۳ء میں اردو گھر احمد منزل، کلاں محل دہلی سے شائع ہوئی۔ کتاب کے شروع میں یاس احمد مجتبیٰ نے عرضِ مآثر کے عنوان سے تعارف کے طور پر دو صفحے لکھے ہیں۔ اس کے بعد پانچ صفحات پر مشتمل پروفیسر رشید احمد صدیقی کا پیش لفظ ہے۔ یہ کتاب اصل ڈاکٹر حسین کا ایک مقالہ ہے، جو انہوں نے اکتوبر ۱۹۳۵ء میں پانی پت میں منعقد ہونے والے حواجہ طاف حسین حالی کی صد سالہ برسی (یوم پیدائش) کے لیے سپردِ قلم فرمایا تھا۔ اس تقریب کی صدارت ہڑپائی نس واپو بھوپاں نواب محمد حمید اللہ خان نے فرمائی تھی اور اس موقع کے لیے علامہ اقبال نے ایک بڑی والہانہ نظم لکھی تھی، جسے 'حالی کے حضور میں' کے عنوان سے شامل کتاب کیا گیا ہے۔

غدر کے بعد مسلمان جس زبوں حالی سے دوچار ہوئے اور اس کے نتیجے میں جو مایوسی اور عدم اطمینان کی صورت حال پیدا ہوئی، اس سے وقت کا ہر دانش ور اور ہم درد

قوم و ملت متاثر تھا زبان و قلم سے آپیں بھی نکل رہی تھیں اور کراہیں بھی خواجہ اصف
 حسین کی اس صورت حال سے سب سے زیادہ متاثر و مضطرب تھے۔ لیکن وہ اپنے ضمیر و ہمت
 یا تاثرات کو ٹیٹ پکاریا۔ وہ ماتم سے ”سو دا“ کرنے کے قائل نہ تھے۔ ملت و مادی کی باتوں
 حال کا پورا کرب و اضطراب ان کے ادب اور شاعری میں سمٹ گیا تھا۔ یہ قول رشید احمد صدیقی

حال مسکرتے اور مسکرتوں کی مانند کے مضمون (۳۱)

اور حسین نے اپنے اس تنقیدی مقالے میں مذکور حال و عیب و کمزوریوں کی
 حیثیت سے ایسا ہے۔ اس سے صرف حال کی زندگی اور شاعری پر ہی روشنی نہیں پڑتی بلکہ
 انہیں اس کی گہرائی اور فطرتی تصور بھی سامنے آ جاتا ہے اور ساتھ ہی ساتھ ان کی زندگی
 کے حالات و مسائل یا سبب بھی سامنے آتا ہے۔ جو صرف ان ہی کے لیے مخصوص تھا۔
 ان کے عیب و کمزوریوں میں مولانا کی مختلف مہم و سرگرمیوں، ان کی حالت
 کے حال و عیب و کمزوریوں کی ثابت کرنے کی و شش کی ہے۔

اس کے بعد ان کے خیال میں حال کو محض مسکنوں کا مرکز و محور نہ بنا
 کر، ان کی شاعری کے ساتھ انسانی بے ہل کہ ہو گئے حال و عیب و کمزوریوں
 مسکنوں کا سمجھنا، غم و رنج و محنت میں ان کے ساتھ ساتھ نہ رہنا بلکہ ان کے
 میل کا پتہ چکانا ہے۔ حال کا شیشہ اس کی بدورتوں سے پاک تھا۔ ان کے صاحب کے لیے
 نہ بدورتیں تھیں نہ خیوں کا انداز یا ہے کہ ”عزت کا بید ملک کی خدمت میں چھپا ہوا
 ہے۔“ (۳۲)

حال کے ایک شعر کا تجزیہ کرتے ہوئے اس کے ادب و صنی کے جوہر کا
 کو عیوں کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

میں میں ان کی نگاہ کی اور قلم کے مختلف مقام سے ان کی
 شہ و تارے میں، محنت کے پورے اس قدر سے پتی تھیں وہ تھیں
 تھیں

بک و قمری میں ہے جھٹکا کہ چمن کس کا ہے
 کل بتا دے گی خزاں یہ کہ وطن کس کا ہے (۳۳)

ذکر حسین نے حالی کو ایک ”محبت و وطن“ کی حیثیت سے پیش کرنے کے لیے اپنے قلم کی پوری قوت صرف کر دی ہے اور حالی کے اُن ناقدین پر جو انھیں ”محبت و وطن“ تصور نہیں کرتے، نکتہ چینی کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ یہی صحیح ہے کہ حالی نے زیادہ تر مسلمانوں کو ہی اپنا مخلص سمجھا ہے، انھیں خوب غفلت سے جگانے میں اپنے قلم کا پورا زور صرف کر دیا ہے۔ ان کے اندر اجتماعی زندگی کا شعور و احساس پیدا کرنے کے لیے اپنی عمر کھپا دی ہے، انھیں اخلاقی قدروں کا حس دیا ہے، اُن کی معاشرت پر نکتہ چینی کی ہے، ان کے تمدن اور کلچر پر سخت تنقید کی ہے، ان کے امیروں کو شرمایا و غیرت دلائی ہے، ان کے غریبوں اور پس ماندہ و گلوں کو محنت و حوصلے کی دوست بخشی ہے، ان کے عہد کو ان کے فرائض یاد دلے، شاعروں اور ادیبوں کی بے مغزیاءہ گویوں کا تمسخر کرتے ہوئے انھیں تحصیل علم اور تعمیرِ تہذیب و ادب کی طرف متوجہ کیا اور پوری ملت کو تجارت اور محنت و مشقت کے لیے آمادہ کیا۔ غرض کہ وہ سب کچھ کیا جو ایک ہم درد و بھی خواہ ملت کو کرنا چاہیے۔ کیا ان تمام خدمات اور کارناموں کی وجہ سے ہمیں اس بات کا حق نہیں پہنچتا کہ ہم انھیں ”محبت و وطن“ کہہ سکیں؟ ”جو دگ ایسا سمجھتے ہیں، افسوس کہ بعض لوگ ایسا سمجھتے ہیں، انھیں خود اپنے دل اور نظر کا علاج کرانا چاہیے۔“ (۳۴)

ذکر حسین کی ۴۶ صفحات کی یہ مختصر سی کتاب، ”حالی۔ محبت و وطن“ اُن کی تاثراتی و جمالیاتی تنقید کا بھی بہترین نمونہ ہے اور عملی تنقید کا بھی اور مولانا خواجہ الطاف حسین حالی کا نئے زاویے سے ایک کامیاب تعارف بھی۔

محمد مجیب

پروفیسر محمد مجیب (۱۹۰۲-۱۹۸۵ء) کا شمار ملک کے صاحبِ طرز مصنفین و رفاہیوں و دانشوروں میں ہوتا ہے۔ وہ ہندوستان کے منفرد اہلِ قلم ہیں جو بہ نیتِ وقت نئے زبانوں 'اردو'، 'عربی'، 'فارسی'، 'جرمن'، 'روسی'، 'انگریزی' سے نہ صرف واقف تھے، بلکہ ان کے ادب کا گہرا اور عمیق مطالعہ بھی کیا تھا اور کم و بیش ان سب زبانوں میں انھیں نکتے اور مافی الصمیر لکھنے کی قدرت بھی حاصل تھی۔ اگرچہ انھوں نے اردو میں لکھنا بہت حد میں شروع کیا، مبینہ ناخنوں کی مخصوص ادبی فنس میں ابتدائی تربیت پانے کی وجہ سے اوقت میں فطرتی طور پر ساتھ لکھنے لگی تھی اس لیے جب اردو میں لکھنا شروع کیا تو بہت جلد ان کے قلم کو قبولِ عام حاصل ہو گیا۔

محمد مجیب کا اصل میدانِ تاریخ تھا۔ وہ زندگی کے اہم مسائل کو تاریخ کی روشنی میں دیکھتے اور پرکھتے تھے۔ ان کی تاریخ نگاری کا وہ پسوا 'اس کی وجہ سے وہ پیچھے جاتے ہیں'، 'علمِ انسانی'، 'مذہب اور فلسفے کا امتزاج' ہے۔ ان کے فن کا یہ پسواں ہی ہے کہ ان میں 'اس کے ساتھ ساتھ'۔ تاریخ سے متعلق ان کی تحریریں تقریباً نصف صدی پر پھیلی ہوئی ہیں۔ یہ زمانہ ۱۹۲۵ء سے تعلق رکھتا ہے۔ اس سلسلے کی ان کی سب سے پہلی کتاب "تاریخِ فلسفہ" ہے۔ یہ کتاب ۱۹۳۶ء میں منظرِ عام پر آئی تھی۔ اور یہی کتاب "انسانی مہمانی" ۱۹۳۹ء میں شائع ہوئی۔ یہ کتاب دراصل محمد مجیب کی سترہ بیانیاتی تحریروں کا مجموعہ ہے۔ ان تحریروں میں محمد مجیب نے انسانی تہذیب و تمدن کے قدیم و جدید عہد کے ارتقائی مدارج کی نشاندہی کی ہے۔ اس کتاب کے نام و پیش اور پس بعد "روسی ادب کی تاریخ" اور "جدیدوں میں پیش کی" "تاریخِ تمدن ہند" "ان کی ایک اہم کتاب ہے" ۱۹۵۱ء میں شائع ہوئی۔

محمد مجیب کے خیال میں معتدل و متوازن انداز فکر پیدا کرنے کے لیے تاریخ ایک موثر اور بہترین ذریعہ ہے۔ وہ تاریخ کے معاملے میں قومی اور علاقائی عصبیتوں کو رد نہیں رکھتے۔ بلکہ اس سلسلے میں وہ عالمی انسانی قدروں کے علم بردار واقع ہوئے ہیں۔ ان کے خیال میں تاریخ میں قومی، نسلی اور جغرافیائی امتیاز تاریخ کے قاری کو گم راہ کر دیتا ہے۔ اس رویے کو وہ سائنسی طریق کار کے منافی تصور کرتے ہیں، وہ کہتے ہیں کہ تہذیب کسی ایک دور کی پیداوار نہیں ہوتی، اس کے ارتقائی مدارج کو بہ ہر حال ٹیسٹ نظر رکھنا چاہیے۔

محمد مجیب تاریخ میں مارکسی نقطہ نظر کے مؤید ہیں اور معاشی نظام کے تعلق سے اس کی رایوں کو غیر معمولی اہمیت دیتے ہیں۔ لیکن بعض پہلوؤں سے انھوں نے مارکس سے اختلاف بھی کیا ہے۔ خصوصاً ان مقامات پر جہاں اُس نے تاریخ انسانی کے معاشرتی طبقوں کی باہمی جنگ کی غلو آمیز بات کہی ہے۔ (۳۵) اس صورت میں انھیں تاریخی یا تہذیبی تنقید کا نمائندہ کہنا زیادہ مناسب ہوگا۔

ہر چند محمد مجیب مارکس کے مؤید ہیں اور عام معنوں میں نئی روشنی کے علم بردار بھی۔ لیکن اسلامی طرز مساوات سے وہ خاصے متاثر نظر آتے ہیں۔ ایک جگہ لکھا ہے، ”اسلام نے اُس تنگ نظری کو ایک قید خانہ ٹھیرایا ہے جو ذات، قوم اور نسل کے فرق کو ماننے سے پیدا ہوتی ہے۔ اس روحانیت کو بے کار سمجھا ہے جو آدمی کی اپنی شخصیت میں رہے اور جماعت تک نہ پہنچائی جاسکے“ (۳۶)

محمد مجیب کے تخلیقی ذخیرے میں افسانے بھی ملتے ہیں اور ڈرامے بھی۔ لیکن افسانے اُن کے ہاں ترجیحی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان کے ڈراموں میں کھیتی، انجام، خانہ جنگی، حبہ خاتون، ہیر وئن کی تلاش، دوسری شام، آزمائش اور اکو ڈراما کریں خصوصیت کے ساتھ قابل ذکر ہیں۔ محمد مجیب کے ڈرامے فن اور اسٹائل کے اعتبار سے اُردو ڈراموں کی تاریخ میں امتیازی شان رکھتے ہیں۔ وہ اپنے ڈراموں میں ایک مصلح قوم کی حیثیت سے بھی سامنے آتے ہیں اور تاریخی ناقد کی حیثیت سے بھی۔

محمد مجیب نے کم و بیش ڈیڑھ سو مضامین مختلف موضوعات پر لکھے ہیں۔ اُردو مضمون نگاری کی روایت ۱۸۵۷ء سے باقاعدہ ملتی ہے۔ از آں دم تا ایں دم یہ روایت مختلف حالات اور مقاصد کی ترجمانی کرتی رہی۔ بے شبہ اس روایت کی تاریخ میں محمد مجیب کو

نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ وہ اپنے تاریخی اثرات، تخریروں اور جہ سے اپنے تمام مصنفین میں سمیرا نظر آتے ہیں۔ انھوں نے مذہب کو بھی موضوع بن کر اس پر تاریخی حیثیت سے نقوشوں سے اور تقسیم پر بھی اور فن پر بھی۔ انھوں نے سیاست کو بھی اپنے قلم کا موضوع بنایا ہے اور شخصیات اور ثقافت کو بھی۔ مذہب سے متعلق ان کے مضامین خاصی تعداد میں ملتے ہیں۔ ان میں مذہبی رجحان کے تحت یہ "ہندو فلسفہ اور عبادت تصویریت کے ساتھ قابل ذکر ہیں۔ بعض مضامین میں انھوں نے اسلامی تصورات اور اسلامی تہذیب کے گوشوں کو بھی جائز کیا ہے۔ خصوصی مسائل سے متعلق ان کے مضامین یا تو جامعہ میدان میں یا بے جانے والے خطبے ہیں یا مذہب و دین کے مسائل میں منعقد ہونے والی علمی و تعلیمی کارناموں کے مواقع پر پیش کیے جاتے ہیں۔ مذہب و عبادت کی نسبتاً محمد مجیب کے زمانے میں تعلیمی دائرے اجتماعی زندگی کی خاصیت کا حامل ہیں۔ یہ ہیں جن میں یہ فریضہ اُن وقت انجام دیا جاتا ہے جب کہ تمام افسرین میں سے ان کے سامنے آتا ہے اور ان اوقات کو بھی جائز کیا جاتا ہے۔ ان اوقات سے متعلق ان کے مضامین رسائل و جرائد میں نظر آتے ہیں۔ ان کا تصور ان اوقات میں اب کے مقصد اور اصول نظر اور اسلوب پر مشتمل ہے۔ اس حالت میں ان کے مستقل مضامین اور مقالات بھی ملتے ہیں اور وہ اپنے اور مفادات بھی جو انھوں نے مختلف ادبی و تنقیدی کتابوں پر تحریر کیے ہیں۔ ان کا مضمون "ادب اور ادب کا مقصد" اپنے موضوع پر ایک اہم مضمون ہے، اس کے ان کے ادبی و تنقیدی نقطہ نظر پر خصوصیت کے ساتھ روشنی ڈالتے ہیں، (۳۷) ان کے تنقیدی شعور و روشوں کو جاننے کے لیے ان کا مضمون "مرزا غالب" مومن ثابت ہوتا ہے۔ (۳۸) غالب کے تین شعر "محمد مجیب لی یک ریڈیالی" (۳۹) کے ساتھ دیگر تنقیدی مضمون تو نہیں لکھا جاسکتا، تاہم اسے تنقید سے منسلک نہیں کیا جاسکتا۔ اس لیے کہ غالب کے تین شعروں کے مدد سے اپنے مضمون "تاریخ ادبیات" میں نقطہ نظر و پیش رو یا "ادب و تنقید کے ادب علم کے ادب" کا غالب

کشتوں کے ساتھ نظر آتی ہے، وہ عورت کو Ideal بنا کر نہیں پیش کرتے، بل کہ وہ فطری انداز میں سامنے آتی ہے۔ وہ اپنی صورت و سیرت کے فطری حسن و قبح کے ساتھ اپنے فکرو عمل سے اپنا تعارف کراتی ہے۔ (۴۰) محمد مجیب افسانے کو ادبی اولاد قرار دیتے ہیں، ان کے نزدیک ضمیر کو بیدار و عقیدے کو زندہ رکھنا آرٹ کا نصب العین ہے۔

محمد مجیب اس بات کا اعتراف کرتے ہیں کہ آرٹ کے شیدائی کا حوصلہ زیادہ بند نہیں ہوتا، تاہم وہ کہتے ہیں کہ آرٹ کے اعلیٰ و ادنیٰ شیدائی میں فرق نہ کرنا گویا مذہبی معاملات میں پیغمبر اور مہلوی کو یک سمجھ لینا ہے۔ (۴۱) محمد مجیب نے جن اقدار کو اپنے ڈراموں کا موضوع بنایا ہے۔ تقریباً وہی قدریں اور وہی موضوعات ان کے افسانوں میں بھی ہیں۔ ان کی کتاب ”ہیماگر“ سے میرے اس خیال کی بھرپور تائید ہوتی ہے۔

محمد مجیب کا اہم ادبی کارنامہ ”غالب“ اردو کلام کا انتخاب ہے۔ اس میں انہوں نے سب سے پہلے ”غالب کا زمانہ“ کے عنوان کے تحت مرزا غالب کی پیدائش کے وقت کے سیاسی حالات بیان کیے ہیں اور اس وقت کے سماجی اور معاشرتی پس منظر پر روشنی ڈالی ہے۔ اس کے بعد بتایا ہے کہ ان حالات میں عوام کا تعلق شاعری سے منقطع ہو گیا تھا، البتہ نظیر اکبر آبادی نے اپنی شاعری کو اس قرنطینہ سے نکال اور ان کے کلام کا حسن اور اس کی رنگینی اس کی شہادت دیتی ہے کہ اردو شاعری نے سماجی پابندیوں کا لحاظ کر کے اپنے آپ کو بہت سی وارداتِ قبیح سے محروم رکھا۔ لیکن نظیر اکبر آبادی کے طریقے کو شاعروں اور نقادوں نے پسند نہیں کیا اور ان کے ہم عصر لوگوں پر ان کے کلام کا اثر نہیں ہوا، اس طرح شاعر کے احساسات کا تعلق اس کی ذات سے ہی رہا۔ اس کی کیفیتیں سماج کی خوشی اور رنج سے الگ اور مختلف رہیں۔ (۴۲)

محمد مجیب کا خیال ہے کہ غالب کے دور کی شاعری سب سے سست، سماج اور مذہبی معاملات سے الگ تھی اور الگ رہنے کی وجہ ان کے نزدیک یہ رہی کہ اس دور میں زندگی کا مختلف خانوں میں منقسم ہونا تسلیم کر لیا گیا تھا۔ ان کا یہ بھی خیال ہے کہ ”شاعروں میں غزائیت کو فروغ، وحدت الوجود کے نظریے کی وجہ سے بھی ہوا۔ اس نظریے کے مطابق انسان اور اس کے خالق کے درمیان بہ راہِ راست تعلق ہو سکتا تھا۔ کسی وسیلے کی ضرورت

نہیں تھی، اس طرح شعر، عقیدے اور عمل کے معاملات میں خود فیصلہ کرنے کا اختیار رکھتا تھا اور سان سے الگ ہو کر وہ اپنی انفرادیت کا جو تصور چاہتا قائم کر سکتا تھا۔ اپنی زندگی کا الگ نصب العین مقرر کر کے چاہتا تو کہہ سکتا تھا کہ عشق، عاشق اور معشوق کے سوا جو کچھ ہے وہ سب بچ ہے۔“ (۴۳)

محمد مجیب کے نزدیک وہ ادین کو ردیف، مرتب کرنا شعر اور قاری کے درمیان ایک دیوار ہے۔ اس سے شاعر کے ارتقائی سفر تک رسائی نہیں ہو پاتی۔ چونکہ کام غائب و راف کے اعتبار سے ترتیب دیا گیا ہے، اس لیے ان کی ادبی و جمالیاتی نشوونما کا صحیح پتا نہیں لگایا جا سکتا۔ (۴۴) محمد مجیب کا خیال ہے کہ غائب چند نقطہ طبعی کر چھوڑ دیتے ہیں، تصویر کی تکمیل کا کام قاری یا سامع کے حواس کر دیتے ہیں۔ ابھی خطوط ایسے ہوتے ہیں کہ جن سے ایک سے زیادہ تصویریں مل سکتی ہیں اور کبھی ایسے کہ جس طرح بھی جوڑے قریب و دور واضح تصویر نہیں بنتی، (۴۵)

محمد مجیب کا خیال ہے کہ اگرچہ غائب نے دربار سے وابستہ ہونے کی وجہ سے اپنی انفرادیت ختم نہیں کی، حسن کی رگوں میں عقل کے بیج انا ان کا خاص فن رہا ہے، یہیں دربار میں رہنا پیدا ہونے کی وجہ سے سامعین کا خط قصہ صیت سے رہا ہے۔ بہادر شاہ کی جیسے سارے روایت کو بھی ہمیشہ سامنے رکھا ہے۔ سامعین و حاضرین کے اس رابطہ کی وجہ سے غالب نے بھی عام مذاق کے اعتبار سے محاورے استعمال کیے ہیں اور شعروں میں مسائل نظم کیے ہیں۔ غالب کی اس روش نے انھیں دربار سے بے کر بازار تک ہر جگہ عمومی مقبول اور ہر حال عزیز بنا دیا۔ (۴۶) ان کے خیال میں غائب کا وہ کام زیادہ ہلکا اور معیاری ہے جو عوام ان میں اور درباروں سے بے نیاز ہو کر تحقیق کیا ہے۔ عوام ان میں اور درباروں سے مصداقہ سامنے رکھ کر پیش کیے جانے والے کام غائب کو محمد مجیب نے پھینکتی ہوئی برف سے تشبیہ دی ہے۔ انھوں نے لکھا ہے:

اب غائب کے ابتدائی دور کے کام میں وہ نسبتاً بڑے بڑے چوٹی کی چھلتی ہوئی برف میں ہوتی ہے۔ وہ سارے دور میں یہ برف پھینکتی، پاشے، بن کر نیچے بہتی ہے، صف چوٹی نہیں مل کہ پورا پہاڑ سامنے آجاتا ہے، پہل نظر آتے ہیں، ہوا میں چلتی ہیں، پاشے گیت گاتے سارے دور کی میں ترستے

ہیں، مگر بندی پھر بندی ہے۔ آبشار اور سبزہ زار اس کے نیچے ہی ہوتے ہیں“ (۷۷)

عام ناقدوں کی طرح محمد مجیب بھی غالب کی مشکل پسندی کا سبب بید کی پیروی کو بتاتے ہیں۔ غالب نے ایک عورت کے جھک کر سلام کرنے کی تصویر اپنے اس شعر میں کھینچی ہے:

سرد کار تو ضعیف تا خم گیسو رسانیدن

بسان شانہ زینت ریز ہے دست سلام اس کا

محمد مجیب کی رائے میں یہ شعر پیروی بے دل کا نتیجہ ہے، غالب کے اس انداز کو وہ ایک خوب صورت موصل سے خطاطی کی مشق سے تعبیر کرتے ہیں۔ (۴۸) ایک جگہ انھوں نے لکھا ہے:

”غالب کی معنی آفرینی، ہمیں معما آفرینی معلوم ہوتی ہے اور معنی حل کرنے کی ہم میں قابلیت نہیں۔ اس طرح لوگ سننے اور سمجھنے کی کوشش پر

مجبور ہو جاتے ہوں گے۔ غالب نے فارسی اور اردو کو ایک نئے ڈھنگ سے

ملا کر اپنی ایک الگ اور انوکھی زبان بنائی تھی، جس میں ایجاز کی حیرت انگیز

گنجائش تھی اور جو شعر کے میدان کو معنی آفرینی کے لیے وسیع تر کر دیتی

تھی، یہ معنی سفرینی، یہ دل و دماغ میں نئی کیفیتیں، نئے ہنگامے پیدا کرنے

و ان طاقت کیا تھی؟ پہلے دور کا ایک شعر مثال کے طور پر لیجئے

کلفت ربط این و آل، عظمت مدعا سمجھ

شوق کرے جو سرگراں، محمل خواب پا سمجھ

کہا جاتا کہ انسان کو دنیا اور عاقبت کے درمیان ربط اور ہم ہنگی پیدا کرنا اور

قائم رکھنا چاہیے، لیکن غالب کے نزدیک اس کی کوشش کرنا انسانی زندگی

کے مدعا اور مقصد سے غافل ہو جانے کے برابر ہے“ (۴۹)

محمد مجیب کا نقطہ نظر ہے کہ شاعر کا منصب رہ نمائی کرنا نہیں ہے، بل کہ عالم

امکانات کی سیر کا ایسا شوق پیدا کرنا ہے کہ آدمی خود بے چین ہو کر نکل کھڑا ہو۔ (۵۰) ان

کے خیال کے مطابق غالب کو سمجھنے کے لیے اس بات کا لحاظ رکھنا ضروری ہے کہ شاعری ان

کے یہ اثبات خودی کا اربعہ تھی اور ان کی خودی کا بھی ایک خاص رنگ تھا، جس کی مثال روبرو یعنی بگوا ہے، ایسی ہی کیفیت سے اس کی طبیعت کو عقدہ کشائی کی مذمت نصیب ہو سکتی تھی، (۱۱) وہ غالب کا سب سے اعلیٰ شاعرانہ استعارہ ”انسان“ قرار دیتے ہیں اور کہتے ہیں کہ انسان ہی غالب کے تخیل کی تخلیق اور ان کے کام کا خالق ہے اور وہ ہمیشہ انسانیت ہی کو ناکوں کیفیات میں محو نظر آتے ہیں۔ (۱۲)

محمد مجیب ایک مورخ تھے اور ڈراما نویس اور ناولس بھی، وہ ایک شخصیت نگار بھی تھے اور ایک صاحب طرز دانشور، از بھی۔ انھوں نے اردو اور انگریزی میں متعدد تصانیف چھوڑی ہیں، جن کا تعلق تاریخ، تہذیب و تمدن اور ادب و ثقافت سے ہے اور بہت بڑی تعداد میں مضامین کی بھی ہے، جن کا تعلق سیاسیات، تعلیمات، تاریخ ادب، تنقیدات اور سیاسیات سے ہے۔ ان کے مضامین سے اس نتیجے پر پہنچنا مشکل نہیں کہ ان کا مطالعہ فطرت اور وسیع ہے۔ ادب میں جو کچھ بھی انھوں نے لکھا ہے، خواہ اسے کمیت سے متبرکے ہوئی حیثیت نہ دی جاسکے لیکن کیفیت کے لحاظ سے ان کی بڑی سمیت ہے۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ یہ بھی حقیقت ہے کہ ”غالب۔۔۔ اردو کلام کا انتخاب“ کے چاروں نسخوں میں مقدمے کے علاوہ ۱۱ نونوں ایسی چیز نظر نہیں آتی، جسے ان کے تنقیدوں میں کلام کا وضع نمونہ کہا جاتا ہے یا پورے شرح صدر کے ساتھ اسے تنقید کے کتب میں رکھا جائے۔

عبد اللطیف اعظمی

عبد اللطیف اعظمی (پ: ۱۹۱۷ء) کی کتابوں کی فہرست خاصی طویل ہے اور مختلف علمی و ادبی رسائل سے وابستہ ہو کر جو قلمی خدمات انجام دی ہیں وہ مستزاد ہیں۔ لیکن ان کی اس طویل و گونا گوں ادبی و علمی مصروفیت کے باوجود ان کے تنقیدی مقام و مرتبے کی نشان دہی یک دشوار کام ہے۔ انھوں نے سوشلزم اور اسلام کے حوالے سے بھی لکھا ہے اور بھارت، امریکہ، گاندھی جی، نہرو، ورڈاکٹر، اجندر پر ساد وغیرہ کے حوالے سے بھی۔ ان کی تحریروں کے ذخیرے میں ابوالکلام آزاد کے معترضین کے جوابات بھی ملتے ہیں اور سر سید، اقبال اور محمد علی جوہر کے افکار و خیالات کو سمجھنے کی جستجو بھی اور مولوی عبدالحق، ذاکر حسین اور محمد مجیب کے کارناموں پر گفتگو بھی ملتی ہے اور شبلی کامر تب اردو ادب میں اور مشہیر کے خطوط اور ان کے مختصر حالات جیسی معصومات افز کتابیں بھی۔ ان تمام کاموں کے پیش نظر خواہ انھیں آن کی اصطلاح میں تنقید نگار کی حیثیت نہ دی جائے، تاہم یہ تسلیم کیے بغیر چارہ نہیں کہ انھوں نے جو کچھ لکھا ہے، وہ ان کے تنقیدی شعور کی ہی دین ہے۔ وہ دراصل تحقیق کے آدمی ہیں اور ہر علمی و ادبی کام کو وہ تحقیق ہی کے نقطہ نظر سے دیکھنے کے عادی ہیں اور یہ بتانے کی ضرورت نہیں کہ تنقید کو تحقیق سے اور تحقیق کو تنقید سے جدا نہیں کیا جاسکتا۔

عبد اللطیف اعظمی نہایت صاف اور سادہ زبان لکھنے کے عادی ہیں، جسے وہ ”روکھی اور پھسکی“ زبان سے تعبیر کرتے ہیں، (۱) وہ نہ صرف یہ کہ عبارت آرائی یا انشا پردازی کو پسند نہیں کرتے، بلکہ ان دونوں چیزوں کو تحقیق و تنقید کے لیے سم قاتل تصور

کرتے ہیں۔ (۱) ان کا علمی و ادبی ذوق تحقیق سے مناسبت رکھتا ہے۔ کسی بھی موضوع پر قلم اٹھاتے وقت ان کی محنت و دیدہ ریزی اور صداقت تک رسائی حاصل کرنے کا فطری ذوق بہ قول ضیاء الحسن فاروقی ”بڑا فیضان بخش ہے“ (۵۳) وہ موضوع کی تمام جزئیات پر نگاہ رکھتے ہیں اور اس سلسلے کی تفصیلات کو یک جا کرنے میں بھی غفلت اور تساہل کو راہ نہیں دیتے۔ چوں کہ وہ علمی و ادبی مصیبت سے باز تر ہیں، اس لیے وہ تصبیحات سے جو راسخ قائم کرتے ہیں، وہ کانٹے پر پنی تکی اور موتی سے مانند سچی ہوتی ہے۔ ان کے اسلوب نگارش میں ہموری بھی ہوتی ہے اور یہ داری و صدمت بھی۔ اس صورت میں یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ وہ دبستان شبلی کے حقیقی پیرو ہیں۔

عبدالمصطفیٰ اعظمی تحقیق میں تاریخ کو خصوصی حیثیت دیتے ہیں۔ اس سلسلے میں ان کا نقطہ نظر ہے:

”اگر کسی شخصیت پر لکھنا ہو تو جب تک لمحہ سے مہد تک اس کی حمد ہر یغیوں سامنے نہ ہوں، میرے لیے لکھنا، شوار ہو جاتا ہے اور اس کی ادبی موضوع پر تنقیدی یا تحقیقی نقطہ نظر سے لکھنا ہو تو جب تک صوری تاریخیں سامنے نہ ہوں، اس وقت تک میں اس کا حق ادا نہیں کر سکتا۔ اس کی سرری خامی کی وجہ سے جب بھی کوئی چیز لکھنے کا ارادہ یا قرضہ داری ہمارے یغوں کی آمیزش اور غاصبوں بھاری پتھر ثابت ہو گئی، جس کو بنائے میں راستہ ہمارا شل ہو گئے“

اس اقتباس سے اس بات کا بہ خوبی اندازہ ہو جاتا ہے کہ اعظمی تحقیق میں اس دیدہ ریزی کو ضور کی سمجھتے ہیں اور وہ خود بھی اس سلسلے میں اس درجہ التحصیل و جستجو سے کام لیتے ہیں۔ ”مشہیر کے خطوط“ اور ان کے حالات ”اگرچہ اعظمی کی تصنیف نہیں، ترتیب ہے، تاہم خطوط کے متن و تاریخوں کی صحت کے سلسلے میں جو کدہ کاوش انھوں نے کی ہے، اس کی موجودگی میں اس کا درجہ ترتیب کی سطح سے بہت بلند ہے۔ اس میں ان کی تنقیدی بصیرت بھی ہے اور تحقیقی جستجو بھی۔ ان دونوں نے مل کر اس مجموعہ خطوط کو ایک تصنیف کی حیثیت دے دی ہے۔“ مولانا شبلی کا مرتبہ اردو ادب میں ”عبدالمصطفیٰ اعظمی کا ابتدائی کا کام ہے۔“ لیکن اس کی اہمیت ہمیشہ مسلم رہے گی۔ اس میں انھوں نے ابتدائے اثر اردو کے آغاز اور نشوونما

پر گفتگو کی ہے۔ اس کے بعد اردو کی ترقی کے سلسلے میں سر سید کی خدمات کا جائزہ یہ ہے۔ اس سلسلے میں وہ لکھتے ہیں

”سر سید سے قبل اردو زبان علوم و فنون سے نا آشنا تھی۔ اچھی کتابیں اگر کچھ تھیں تو بہت کم، جیسے دال میں نمک، طرز تحریر نہایت الجھا ہوا اور تنقید و تصنیع سے پر“ (۵۴)

اس ذیل میں ان کی رائے ہے کہ فورٹ ولیم کالج کے ترجموں اور تالیفوں میں سادگی اور سادست کی یقیناً کوشش کی گئی، لیکن اگر سر سید ادھر متوجہ نہ ہوئے ہوتے تو شاید منزل مقصود تک پہنچنے میں بہت دیر لگتی۔ اعظمی اس سلسلے میں بھی سر سید کا احسان ماننا ضروری قرار دیتے ہیں کہ انھوں نے نوجوان لکھنے والوں میں ادبی تنقید کا ذوق پیدا کیا اور اردو لٹریچر کو صحیح دبی رنگ سے آشنا کیا۔ جوان سے قبل موجود نہیں تھا۔ (۵۵) اور دوسرے ناقدین کی طرح عبدالمطیف اعظمی بھی اس بات کے قائل ہیں کہ غالب کو روشناس کرانے اور ان کو ہر دل عزیز بنانے میں بہت بڑا حصہ حلی کی یادگار غالب کا ہے۔ (۵۶) اعظمی نے اپنی اس کتاب میں شبلی و حلی کی معاصرانہ چشمک کے قہیے کو جس باخبری کے ساتھ نبھایا ہے، وہ اردو ادب کی ایک بڑی خدمت ہے۔ (۵۷)

عبدالمطیف اعظمی کی اس رائے سے اختلاف کی بہر حال گنجائش ہے کہ ترتیب کے لحاظ سے مولانا شبلی کا نام، عناصر اربعہ میں سب سے بعد میں آتا ہے، لیکن کارناموں اور علمی خدمات کے لحاظ سے دوسرے فہرست ہیں۔ (۵۸) ایک جگہ لکھتے ہیں۔

”اور یہ صرف شبلی کا کارنامہ ہے کہ اردو اس قابل ہوئی کہ ہندوستان کی علمی زبان کہلا سکے، اردو دوسری ترقی یافتہ زبانوں سے آنکھیں ملا سکے۔ شبلی اپنی تحقیقات کے لحاظ سے چاہے تاریخ میں ہوں یا ادب و زبان میں، اس قدر آگے ہیں کہ ان کے معاصرین میں سے کوئی ان کی گرد کو بھی نہیں پہنچ سکا۔“ (۵۹)

اس مقام پر عبدالمطیف اعظمی کا رویہ تاثراتی بھی ہے اور جذباتی ہے۔ شاید یہاں انھیں یہ بات یاد آگئی کہ شبلی ان کے اپنے ہم وطن بھی ہیں اور عزیز قریب بھی۔ لیکن تنقید میں اس طرح کے تاثرات یا جذبات کی گنجائش نہیں۔ اردو ادب کے جن عناصر اربعہ کا تذکرہ

ادب کی کتابوں میں ملتا ہے، وہ چاروں اپنی جگہ آفتاب و مانتاب ہیں۔ ان میں کسی کو گھٹانا یا بڑھانا ادب کی تاریخ کے لیے مفید نہیں قرار دیا جاسکتا۔

عبد العظیم اعظمی کی اس رائے سے اتفاق کیا جاسکتا ہے کہ شبلی سے پہلے سیرت شاعری کا گُر کوئی وجود تھا تو وہ نہ مرنے کے برابر سے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ شبلی سے جس جرات و ہمت سے، سامراج پر چو نہیں ہیں، شہنشاہیت سے خلاف نہیں تھیں۔ یہ ملی اقتدار کی جڑوں پر کلہاڑے لگائے۔ مسلمان عوام و آراء کی دل و دھڑکن سے انہیں نکلنے کی دعا کو جبروں سے نکلنے کی دعوت کی اور قوم پرست مسلمانوں کی روحانی و رقیات کی اس کی مثال سے صرف اس کے ہم عصروں میں ناپید سے، بلکہ دور دور تک ان کی یادیں نظر آتا۔

عبد العظیم اعظمی چوں کہ مرنے و ماریں و شعریات سے بھی، آفتاب ہیں اور ان کے جدید و قدیم رویوں سے بھی، اس لیے انھوں نے اردو ادب و تنقید کے لیے جو بات بھی لکھی ہے، اس میں خاصا اعتماد و اثرات پید پا سکتے ہیں۔ وہ اس وقت ہے، جو ان کی تحریروں کو ممتاز کرتا ہے اور انھیں "ادب و تنقید" کی اہستوں کے خاندان کے بجائے اپنی دنیا آپ بسائے کی ترغیب دیتا ہے۔

مسعود حسین

مسعود حسین (پ ۱۹۱۹ء) اردو ادب میں بہ حیثیت شاعر و ادیب بھی شہرت رکھتے ہیں اور بحیثیت ماہر لسانیات و محقق بھی اور بہ حیثیت ناقد بھی۔ انھیں سب سے پہلے ان کے تحقیقی مقالے ”مقدمہ تاریخ زبان اردو“ کی وجہ سے شہرت ملی۔ اس لیے کہ اس مقالے میں انھوں نے سب سے پہلے اردو کی ابتدا و آغاز پر لسانیاتی نقطہ نظر سے بحث کی اور ان تمام آر پر فاضلانہ محاکمہ کیا، جو ان سے پہلے رائج تھیں۔ خصوصیت کے ساتھ انھوں نے ہریانہ، پنجاب، دکن و سرگرم سے اردو کے ابتدائی تعلق پر بحث کی اور یہ واضح کیا کہ اردو کا بچاؤ بلی اور اس کے پاس کی بولی وہی قرار دینا چاہیے، اس لیے کہ اس کے ارتقا کی تاریخ تسلسل کے ساتھ یہیں سے ہتی ہے۔ (۶۰) مقدمہ تاریخ زبان اردو، مسعود حسین کا لسانی تحقیق و تنقید کا ایک اہم کارنامہ ہے۔

مسعود حسین نے قدیم و جدید ادوار کے بعض فن پاروں کو صوتیاتی طریق نقد سے جانچی و پرکھا ہے، انھوں نے مصوتوں اور مصمتوں پر مشتمل نظام اصوات کے عدد و حرفوں کی صوتی کیفیت کا تجزیہ کرنے کے لیے شعر کے آہنگ کے مد و جزر سے اس کے معنی کی تحسین کی ہے۔ یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ اس خصوص میں وہ اپنے تمام معاصرین میں ممتاز و ممتاز ہیں۔ انھوں نے اپنے اس نظریے کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے

”سنائیاتی مطالعہ شعر در اصل شعریات کا جدید، ہمیشہ نقطہ نظر ہے لیکن یہ اس سے کہیں زیادہ جامع ہے، اس لیے کہ یہ شعری حقیقت کا کلی تصور پیش کرتا ہے۔“ (۶۱)

آگے چل کر وہ مزید وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”لسانیاتی مطالعہ شعر میں نہ تو فن کار کا ماحول اہم ہوتا ہے اور نہ خود اس کی ذات۔ اہمیت دراصل ہوتی ہے اس فن پارے کی، جس کی راہ سے ہم اس کے خالق کی ذات اور ماحول دونوں میں داخل ہونا چاہتے ہیں۔“ (۶۲)

مسعود حسین لسانیاتی طریقہ تنقید کو برتتے ہوئے استدلال اور استدلال کو سخت گیری کے ساتھ رد کرتے ہیں۔ کہیں کہیں وہ لسانیات سے اتنی اس پسلی لیتے ہیں کہ لسانیات ہی کے ہو کر رد جاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ غائب کی غزل

سب کہاں کچھ لالہ دگل میں نمایاں ہو گئیں

کا صوتی تجزیہ کرتے ہوئے اس کے بہت سے اچھے اشعار کو بھی انہوں نے مہموں اور غلطی قرار دے دیا ہے۔

جیسا کہ نثر شدہ سطور میں لکھ چکا ہوں کہ مسعود حسین اردو ادب میں بہت زیادہ وقت نئی جہتوں سے تعارف رکھتے ہیں لیکن میری رائے میں ان کی سب سے زیادہ خدمات میدان تنقید میں ہیں۔ مگر چہ انہوں نے تنقید میں دوسرے موضوعات کے مقابلے میں کم ہی لکھا ہے، تاہم جو کچھ بھی لکھا ہے وہ نہایت دقیق اور سراں مایہ ہے۔ بل کہ اس سے آگے بڑھ کر یہ بات بھی کہی جا سکتی ہے کہ انہوں نے اپنے تنقیدی مقالوں سے اردو تنقید میں ایک نئے دستار کا اضافہ کیا ہے۔ شاید ان کی اسی اہمیت کے پیش نظر انہیں اردو میں جدید ہیئت تنقید اور دلی سہولیات کا بانی کہا جاتا ہے۔ (۶۳) ان کی تنقید نگاری پر ”نقد و نثر“ کے معنی قلم نے لکھا ہے:

”مسعود حسین نے جب تنقید کے میدان میں قدم رکھا، قدیم ہیئت تنقید کا اردو بہت سست یا تھکا، رقی پسند تحریک کے رہنماؤں کی حقیقت نگاری کا نظریہ سہرا پر آہ وقت بن ہوا تھا، حاتمہ ارباب اوق سے وابستہ بعض مقالوں سے تنقید نفسی کے نظریے کو اپنا، مولانا صدیق الدین احمد کے آئین ماہی تنقید کی نیرواں اور ایک مضامین میں اس طریق کار کو برتا۔ قدیم ہیئت تنقید کے سو تمام اہمیتوں میں مضمون کو یا تو سرے سے نظر انداز کیا جاتا تھا یا اسے مضمون حیثیت ہی جاتی تھی، مسعود صاحب نے اس صورت حال کو دیکھ کر مضمون مضمون برتتے ہوئے اردو تنقید کو اپنی اور سماجی فکر بنیادینے کی کوشش

مسعود حسین ادب اور فن کو مستقل ایک ادارہ تصور کرتے ہیں، ان کا عقیدہ ہے کہ ادب یا فن کوئی دیوہائی چیز نہیں ہے، یہ چیز خدا میں نہیں جنم لیتی، بل کہ چلتے پھرتے انسانوں میں اس کی تخلیق ہوتی ہے۔ وہ فن کار کی انفرادیت اظہار کی آزادی پر خصوصی توجہ دیتے ہیں اور 'سے سماج کا اہم ذمہ دار قرار دیتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں:

”تخلیق کے لیے شاعر کی انفرادیت اور سزاوی از بس ضروری ہے، لیکن یہ آزادی سماجی ذمہ داریوں اور تقاضوں کے پیش نظر اس کو شتر بے مہر نہیں ہونے دیتی، حقیقت ہے کہ جس طرح مطلق انفرادیت کا تصور ناممکن ہے۔ اسی طرح مطلق اشتراکیت بھی ناممکنات میں سے ہے، فرد و جماعت دونوں ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتے ہوئے ایک دوسرے کا سہارا اور ضمیر بن جاتے ہیں۔ شاعر کو ہر صورت میں سماج کا ذمہ دار فرد بننا پڑے گا۔ اس کا فریضہ یہ بھی ہے کہ وہ اپنے فن کے ذریعہ سماج کی امنگوں اور آرزوؤں کی توسیع کرے۔ لیکن شاعر یہ اسی وقت کر سکتا ہے، جب کہ وہ سماجی فرائض کو اپنے ضمیر کا جز بنالے اور اپنی نظر کے تیکھے پن کی حفاظت کر سکے۔ یہ فرائض اس کے ضمیر کا جز کسی قسم کے دباؤ یا سیاسی جماعتوں کے ہدایت ناموں سے نہیں بن سکتے، بل کہ سماج کے ان زبردست تعمیری، اخلاقی اور مذہبی روایات اور داروں سے بنتے ہیں، جن سے کسی فرد بشر کو مفر نہیں۔“ (۶۵)

مسعود حسین کا خیال ہے کہ فن میں جہاں لیاقت اور عمرانی قدروں میں ہم آہنگی ناگزیر ہے۔ تخلیق کے ابتدائی مد رنج میں شاعر کی توجہ نہ صرف کسی خیال پر شدت کے ساتھ مرکوز ہوتی ہے، بل کہ اس تجربے میں نشاطی کیفیت بھی ہوتی ہے، اور یہ بھی کہ شاعرانہ وجدان یا ہیجان، تخلیق شعر کے لیے کافی نہیں۔ اس لیے شاعر کے لیے اثر پذیری کے ساتھ ساتھ اظہار کی بھی ضرورت ہوتی ہے۔ (۶۶) ان کی رائے میں شاعرانہ وجدان جب پیرایہ زبان اختیار کرتا ہے، تو اس کا ظہور مفرد الفاظ کی شکل میں نہیں، بل کہ نحوی ترکیب کی صورت میں ہوتا ہے۔ جملے کی سطح پر ہونے کی وجہ سے ہیئت اور وزن کی تمام شکلیں ابھرتی ہیں، الفاظ کی اس ”سماجی زندگی“ ہی میں زبان مکمل اظہار نہیں تو مکمل اظہار کے بعض

مدارن تک پہنچ جاتی ہے اور تمام زبانوں کو سمجھ، تو سمجھ زبان کے ساتھ مسلسل سوتی رہتی ہے۔ (۵۷)

مسعود حسین نے اردو غزل پر خصوصی توجہ دی ہے اور ایک خاص زاویہ نگاہ سے حمد میر تک کی غزل پر گفتگو کی ہے۔ رشید احمد صدیقی نے غزل کو روشِ حری کی کہرا جاتے اور کلیم الدین نے اس سے نیم، اتنی صنفِ سخن کا نام دیا ہے۔ مسعود حسین نے ان دونوں قول و حکم صداقت قرار دیا ہے۔ اس کا ایک رشید احمد صدیقی کا قول: "شاعری مداری قسیدہ خوانی کے باب کہ کلیم الدین احمد کا قول مغربی تنقید کے نقطہٴ نظر سے (۶۱) سہل نہیں ہے۔" دونوں ناقدین نے غزل کی ہیئت پر غور نہیں کیا۔

مسعود حسین کی رائے سے کہ غزل کے عربی قسیدے کی تشبہ کے ساتھ غزل پر اردو یا، اس وقت میں ایک موضوعاتی اور بیانیہ تسلسل ہو تا تھا اور یہ کل (قسیدے) کا پیکر تھا، میں جب یہ کل سے الگ ہو گئی تھی قسیدے سے الگ ہو گیا تھا اس کا اثر اردو منقطع ہو گیا اور چہرہ یہ محض ایک شعری اور شاعری رہ گئی۔ (۶۹) اس واقعے کے کلی اتقاق اس سے نہیں یا ہوتا کہ عربی شعر کے ذخیرے میں وہی حریف مایہ نہیں ہیں، جو کسی قصیدے کی تشبہ کے طور پر، جو میں نہیں آتیں، بل کہ اس کی تخلیق ہی ایک غزل کے طور پر ہوئی ہے۔

مسعود حسین اردو کی صنفِ سخن کی صورت اردو غزل کی بدولت ماحول سخن و سخن کے سرآمد ملتے ہیں۔ سخن و محاورے میں مشنوں کی بکری ہے، بیانیہ ہے۔ انہی نہیں، اس کے اردو و اردو کے قیاس کے مصداق غزل، یہ سوتی کہ "فراہیت نوین" کے لیے ہوں، ایک ایسی گٹھ جوڑتی، پانچواں، اس سے، جہاں اس کا باریک پیدا ہو جاتا ہے، اس لیے، اس کے جوہر کے، ستیاب میں اس میں تیرا، شاعر کے اتعار میاب میں۔

مسعود حسین غزل میں تیرا، شاعر پیدا کرنے کا سہرا میں قلمی میر کے سہرا سے ہیں۔ (۷۰) انہیں ناقدین نے حلق نہیں ہے جو میر کے پورے انداز و تعارف کے جس سفرِ شعریں کا راستہ ہیں۔ اس کے ایک یہ قلم و پیش کرنا، میر کے ساتھ شاعر قلمی ناگہانی ہے۔ چنانچہ اس کے لیے ان کے شعریں مشتعل تھے انہوں میں سے تھے

سوائے اشعار برآمد کیے ہیں، جنہیں غزل کے تیر و نشتر سے بھرپور کہا جاسکتا ہے اور جو تاثیر اور کیفیت کے اعتبار سے واقعی جاہد کی پڑیا ہیں۔ اور وہ اس بات کے بھی مدعی ہیں کہ اس تعداد میں معتد بہ اضافہ بھی ہو سکتا ہے۔ (۷۱)

مسعود حسین شعرا سے مصرع طرح پر شعر کہوانے کو سرتاسر زیادتی تصور کرتے ہیں۔ غائب کی ایسی کامیاب، بل کہ معرکہ سرا غزوں، جو کہ مصرع طرح پر کہی گئی ہیں، کی توجیہ مسعود حسین کے نزدیک یہ ہے کہ جب کوئی شعری ذہن پوری حد تک تربیت یافتہ ہو جاتا ہے تو اپنے اوپر تخلیقی وجد طاری کرنے میں اسے دیر نہیں لگتی اور اس وقت ”آمد“ اور ”آورد“ کا فرق مٹ کر رہ جاتا ہے۔ (۷۲)

مسعود حسین اردو غزل کا بد آدمی کو نہیں، گول کنڈے کے پانچویں فرس رو محمد قلی قطب شاہ کو تسلیم کرتے ہیں۔ وہ محمد قلی قطب شاہ کو بنیادی طور پر نظم گو شاعر مانتے ہیں، لیکن یہاں نظم گو شاعر، جس نے غزل کی ہیئت کو نظم کے طور پر استعمال کیا ہے۔ (۷۳)

مسعود حسین سودا کو خوبہ میر درد، اور میر تقی میر کے ساتھ ساتھ میدان غزل کا شہ سوار تسلیم کرتے ہیں لیکن انھیں وہ میدان غزل کے ”اجنبی سوار“ بھی معلوم ہوتے ہیں۔ اس لیے کہ انھوں نے غزل کو قصیدہ بنا دیا۔ ان کی رائے میں سودا غزل کے لیے نہیں بنے تھے۔ کہتے ہیں:

”غزل میں قدرت بیان سے زیادہ دلوں کے زخموں کو کریدنا ہوتا ہے اور دلوں کے زخم انسان حاصل کرتا ہے، معاملات دل سے، چوٹ کھانے سے، پھوٹ پڑنے سے، حسن کے بند قباوا کرنے سے، ذکر رخ و رخسار سے، زلف کی لمبی کہانی اور دہن کی مختصر گلہ می سے، سودا میں یہ سب باتیں کہاں؟ وہ تو استاد ہیں، نرے استاد“۔ (۷۴)

مسعود حسین کے نزدیک سودا کے ذاتی تجربات بہت کم یا ”چھلے“ ہیں۔ وہ زور کلام کے بل بوتے پر غزل لکھتے ہیں، لیکن غزل کا مسلمان کے پاس بہت کم ہے۔ (۷۵)

”کلیات سودا“ کے صفحات کے صفحات اٹھنے پر بھی لمبی لمبی غزلیں تو مل جاتی ہیں لیکن ان میں چبھتا ہوا شعر بہ مشکل ملے گا۔ وہ کہتے ہیں کہ ”قد، میں مجھے جس قدر، یوسی سودا کے کلام سے ہوئی اور کسی اکتعاش شعر سے نہیں ہوئی“۔ (۷۶) سودا کے اس ”مظہر“

کا احساں اقبال کو سر اور خود کی تصنیف کرے، وقت ہوا تھا۔ (۷۸)

مسعود حسین نے اپنی کتاب میں شعریات اقبال کو دو حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ ان نظری شعریات اور عملی شعریات۔ نظری شعریات کے ذیل میں قبائل کے سانی شعور کو باہر نیا سے اس کے ساتھ ساتھ اقبال کے شعور خطوط اور متفرق تحریروں سے خذ مہا ہے بعد اعراب سوہب سے متعلق شعریات کا صبر حسین یہاں تک لکھتے ہیں

”فن سے فن کے دور دورہ مختلف ہے، بعد یہ کہا جاسکتا ہے کہ قبائل فن

اسے زندگی کے فن تھے لیکن اس کی افادیت اور مقصدیت ممکن

ناسانی اور حد کی مقصدیت سے قدرے مختلف تھی اس کا حرہ دراصل

دب بہ راس خودی کا خمرہ تھا اور اس جامع نثر میں مابعد الطبیعیات

سے سماجی افادیت کی تمام سطحیں آجاتی ہیں۔ (۷۹)

”فن پر سے فن دور فن پر سے زندگی“ سے بحث کر ”فن پر اسے خودی“ کی اصطلاح مسعود حسین کی خیر ہے۔ اگرچہ یہ محض ایک اصطلاح ہے لیکن اس سے شعریات مابعد شعریات اقبال پر غور کرنے کا ایک نیا باب داہوتا ہے۔ کلام اقبال میں خودی کے استعاروں پر مسلسل لکھا جاتا رہا ہے اور ہر ناقد اسے اپنے طور پر سمجھتا اور سمجھا جاتا رہا ہے لیکن اسے اصطلاح کی شکل دے دینا یہ صرف مسعود حسین کا حصہ ہے۔

’اقبال کے نظری و عملی شعریات‘ کا دوسرا حصہ اقبال کی عملی شعریات سے بحث کرتا ہے اس حصے میں مسعود حسین نے شعریات اقبال پر اسلوبیاتی نقطہ نظر سے گفتگو کی ہے۔ قبائل کی لسانی صداقت و شعور کا تجزیاتی مطالعہ کر کے ان کے صوتی رنگ کی تحلیل کی ہے اور اس کے بعد ان کی شاعری کے ہمکنار پہلو پر ظہور خیال کیا ہے۔ اس دہلی میں وہ اقبال کو ادبی دنیا کا ”فاتح زماں“ قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں۔

”قبائل نے اور شاعری کی فرنگ میں اس قدر اضافہ نہیں کیے جس قدر

کہ الفاظ کے مفہیم کو دہا ہے۔ خواہی ہی کے لفظ کو بجے ایک مرد و غلط

کو وہ فلسفیانہ معنی عطا کیے کہ آج اس کے گرد تشریحات کا انبار لگ گیا ہے

یہی صورت عقل، عشق، آرزو، سوز و غم و نظر کی ہے جن میں معنوں

کی فلسفیانہ وسعتیں بھر دی ہیں۔ (۸۰)

مسعود حسین فن پارے میں جمائی ہوئی اور عمرانی قدروں کی ہم آہنگی پر زیادہ زور دیتے ہیں اہل کہ بچی بات یہ ہے کہ وہ اپنے اس نقطہ نظر کے داعی و مبلغ بھی ہیں۔ لکھتے ہیں "جہاں شعری یہ ذات خود ممکن اور منفرد ہوتا ہے اور اس میں جذباتی تحلیل و حدت ہوتی ہے" (۸۱)

عملی تنقید میں متن پر توجہ دینے کی مثالیں تو بہت ملتی ہیں مین مسعود حسین کا ہر نامہ یہ سب کہ انھوں نے اسلوب تنقید سے سببیت طریق ہارن طرف رونمائی کی ہے۔ اس سلسلے میں ان کا مضمون "مذہب شعر" خاص طور پر قابلِ ذکر ہے۔ اس میں انھوں نے ادب کے نظام اصوات کا تفصیلی جائزہ دیتے ہوئے طرف کے مخرج و روانی کے اعتبار سے اصوات کے مخرج و ارتکاب پر روشنی ڈالی ہے اور اسے سوں مندرجہ کیے ہیں، جو روانی کے صوتیاتی تجزیے میں معاون ہو سکتے ہیں۔

ترقی پسند ناقدین ترقی حقیقت نگاری کے نظریے کو مارکس تنقید کے نام سے پیش کرتے رہے ہیں۔ مسعود حسین نے اس مفاد فیضی کا پرہیز کیا اور بتایا کہ ان کے حقیقت نگاری کا ہمارے اور انگریز کے نقطہ نظر میں یہ فرق ہے کہ وہی تصور نہیں ہے۔ لکھا ہے

"ہمارے ادیبوں نے اپنی تحریرات میں تنقید کے سلسلے میں وہی یا قلمی مادی مانپ پیش نہیں کیا ہے جیسا کہ بعد کے ادیبوں نے کیا ہے۔ لکھا ہے ہمارے ادیبوں نے انگریزیوں میں ادب کو "حرب" کے طور پر استعمال کرنے کا تصور ملتا ہے۔" (۸۲)

"مسعود حسین فن پارے کے بعد ادیبوں کے متن کی تعبیر و تشریح سے ہیں۔ ان کے ادب کے اندر تک رسائی حاصل کرنے کو تنقید کا دامن نہیں سمجھا جاتا ہے۔ انھوں نے اس سلسلے میں لکھا ہے

مذہب ادیبوں کے لئے جس طرح جہاد و جدوجہد کا نام لیا جاتا ہے
ادیبوں کے لئے ادیب کے جو شعراء کے لئے میں تنقید کا یہ نام لیتا
موجود تھا۔" (۸۳)

اسی اس نقطہ نظر سے نوید جہاد اور انھوں نے واضح کیا ہے کہ تنقید نگاری کا نام نہ صرف ادیبوں تک رسائی حاصل رہا تنقید کی مسرے مقصود ہے۔ لکھتے ہیں

”سانیاتی مطاعہ شعر میں نہ فن کار کا، خول اہم ہوتا ہے اور نہ خود اس کی ذات
 ’اہمیت‘ اصل ہوتی ہے اس فن پارے کی ’جس کی راہ سے ہم اس کے خالق
 کی ذات اور ماحول دونوں میں داخل ہونا چاہتے ہیں۔“

تنقید میں مسعود حسین کا نقطہ نظر یہ ہے کہ چوں کہ شعر انفرادی ذہن کے طلسم کا
 ”گنجینہ“ معنی ہوتا ہے، اس لیے ضروری ہے کہ نقاد شعر اُسے خود اسی کے معیار پر پرکھے۔
 یہ معیار جمالیاتی عمل کے ان دائروں سے بنتا ہے، جو ذہن شاعر اور سانیاتی مواد کے عمل اور
 رد عمل کا نتیجہ ہوتے ہیں۔

مسعود حسین کے تنقیدی مضامین اور مقالوں کے مطالعے سے اس نتیجے تک پہنچا جاسکتا ہے کہ وہ ادب اور فنون کو بالذات تھوڑے کرتے ہیں۔ وہ ادب اور فن کو کسی
 بھی فلسفے یا سبب کے تابع نہیں تصور کرتے۔ ادب و فن کے سلسلے میں ان کی یہ رائے راسخ
 کے حالات کے پیش نظر بنی ہے۔ ترقی پسند تحریک نے جس طرح ہندوستان میں دم توڑا ہے
 اس سے وہ خاصے متاثر ہوئے ہیں۔ لیکن اسی کے ساتھ ساتھ وہ اسلامی ادب کو بھی خام تصور
 کرتے ہیں، اس لیے کہ اسلامی ادب مقصدی ادب کا تصور پیش کرتا ہے اور مسعود حسین
 مقصدی ادب کے قائل نہیں ہیں۔ ان کے نزدیک ادیب ’شاعر یا فن کار کا مذہب صرف
 انسانیت ہونا چاہیے اور کچھ نہیں۔ (۸۴)

حواشی باب سوم

[illegible]

قبر ۱۹۵۴ء کو توڑ کیا تھا۔

باب چہارم

جامعہ میں ہم عصر تنقید
(دوسرا دور)

- تنویر احمد علوی
- شمس الرحمن محسنی
- گوپی چند نارنگ
- محمد ذاکر
- مشیر الحق
- منظر اعظمی
- حنیف کیفی
- عظیم الشان صدیقی
- انور صدیقی
- مظفر حنفی
- عنوان چشتی
- صغریٰ مہدی
- شمیم حنفی
- قاضی عبید الرحمن ہاشمی

تنویر احمد علوی

تنویر احمد علوی (پ ۱۹۲۲ء) کی تعلیم و تربیت خالص مشرقی فضا میں ہوئی دارالعلوم دیوبند سے عربی، فارسی اور دوسرے علوم مشرقیہ کی تکمیل کے بعد، طب یونانی کی تعلیم حاصل کی۔ اس کے بعد مغربی تعلیم کی طرف متوجہ ہوئے، مختلف کالجوں اور دانش گاہوں سے گریجویشن اور پوسٹ گریجویشن کرنے کے بعد ۱۹۶۳ء میں علی گڑھ مسلم یونیورسٹی سے پی، ایچ، ڈی۔ کی ڈگری حاصل کی اور ۱۹۶۷ء میں علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کی تاریخ میں پہلی بار ”کلیات ذوق“ کو ایڈٹ کر کے ڈی لٹ کی ڈگری حاصل کی۔ تنقید و تحقیق اور تصوف میں ان کی کم و بیش دو درجن کتابیں منصفہ شہود پر آچکی ہیں، جن میں درج ذیل کتابیں خصوصیت کے ساتھ قابل ذکر ہیں:

انتخاب مثنویات اردو (۱۹۵۸ء)	منتخب قصائد (۱۹۵۹ء)
ذوق۔ سوانح اور انتقاد (۱۹۶۳ء)	صحائف معرفت (۱۹۶۶ء)
رسالہ تذکرات (۱۹۶۷ء)	تاریخ محمودی (۱۹۷۰ء)
کلیات شہ نصیر چار جلدوں میں (۱۹۷۴ء)	صحیفہ ابرار (۱۹۷۴ء)
دیوان ذوق بہ ترتیب نو (۱۹۷۶ء)	اصول تحقیق اور ترتیب متن
مکتوبات عالیہ (۱۹۸۳ء)	اردو میں بارہ ماہ کی روایت (۱۹۸۶ء)
دہلی میں اردو تحقیق	اوراق معانی (۱۹۹۳ء)

تنویر احمد علوی کا ابتدائی کام تنقیدی نگارشوں اور مطالعے کی صورت میں ملتا ہے۔ چنانچہ شروع شروع میں انھوں نے جن کتابوں پر تعارف نامے لکھے ہیں خصوصاً مولوی نذیر احمد کی کہانی اور باغ و بہار پر لکھے گئے تعارف نامے، ان سب کی یہی نوعیت ہے۔ انھیں چیزوں کو آگے بڑھا کر انھوں نے علمی و ادبی مقدموں میں بدل دیا ہے۔ منتخبات مثنویات اردو

اور انتخاب قصائد اردو پر انھوں نے جو مقدمے تحریر کیے ہیں وہ سب اسی ذیل کی چیزیں ہیں۔ ان کے ابتدائی دور کے اس قسم کے کاموں سے کسی بڑے تنقیدی مطالعے کی توقع نہیں کی جا سکتی، البتہ یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ انھیں کاموں نے انھیں بڑے تنقیدی مطالعوں کی طرف مائل کیا ہے۔ ان کا پی ایچ ڈی کا مقالہ ”ذوق۔ سوانح اور انتقاد“ اسی ذیل میں آتا ہے۔ اگرچہ یہ خاص شخصیت سے متعلق مطالعہ تھا لیکن اس میں بعض نہایت اہم پہلو بھی کر سامنے آتے ہیں مثلاً یہ کہ ذوق اپنے قصیدوں میں سودا سے متاثر ہیں لیکن ان کے مستند نہیں اور یہ بھی کہ قصیدہ نگاری کی طرف ذوق کے میلان کا سبب ان کا علمی ذوق و شوق و زبان و بیان پر قدرت پانے کے اظہار کی خواہش تھی۔ اس لیے کہ وہ ایک ایسے طبقے سے تعلق رکھتے تھے جس کو ہم اس دور میں پس ماندہ کہہ سکتے ہیں۔ ان کے والد شیخ محمد رمضان نواب رضی خاں وکیل سلطان کے بھائی نواب لطف علی خاں کے کارخانہ ریاست کے ایک معمولی کارندے تھے۔ ان کے لیے یہ مسئلہ بھی تھا کہ وہ ایسے وگوں کے متاثرے میں اپنی حیثیت کو منو میں جو خاندانی لوگ ہیں جیسا کہ غالب نے انھیں کو ذہن میں رکھ کر کہا تھا۔

۲ پشت سے ہے پوشہ بیا سپہ گری؎ یہ شاعری ذریعہ عزت نہیں مجھے

ملا وہ ازیں اس وقت کی پہلی میں بہت سے اہل علم موجود تھے، ان میں شاعرانہ انداز کے خاندان کے افراد بھی تھے اور خود ان کے معاصرین میں مولوی فضل حق خیر آبادی، ان کے والد مولانا غل احمد خیر آبادی، مولانا محمود، اعلیٰ، مولوی رشید الدین خاں، حکیم اجمل خاں کے والد حکیم محمود خاں جیسے صاحبان علم و فضل تھے۔ مفتی صدر الدین زردہا سی علمی و ادبی معاشرے سے تعلق رکھتے تھے۔ ان کے تنقیدی مطالعے میں قصیدہ ذوق کے لیے وجہ تشخص ہے اور غزل وجہ مقبولیت۔ چوں کہ ذوق دن والے نہیں تھے، اس لیے انھوں نے دلی سے محاوروں پر قدرت حاصل کرنے کی انتہائی کوشش کی۔ یہی وجہ ہے کہ روزمرہ اور محاورے کے لحاظ سے ذوق اپنے زمانے میں بھی سند اعتبار بنے رہے اور آج بھی ہیں۔ لیکن روزمرہ اور محاورے کو سند اعتبار بنانے کا کام ذوق نے نہیں کیا۔ یہ شہری تہذیب کی دین تھی۔ پہلی اور تھوڑے شہر کے رہنے والے اپنی زبان دانی اور زبان ساری پر ناز کرتے تھے۔ باہر کا ایک شخص ہونے کے رشتے سے ان کے لیے یہ شعوری طور پر زبان اور محاورے میں سند اعتبار بن جانا اصل اپنا تشخص قائم کرنا ہے۔ مشکل زمینوں میں شعر کہنا طبع آزمائی کا تقاضا بھی تھا اور اس سے زیادہ کہ مشکل اور بھاری ردیف و قوافی میں شعر گوئی روایتی شاعری کو ایک نیا رخ

دیتی تھی اور سن بھی مشکل زمین و بھاری ردیف و قوافی میں اگر کوئی شاعر اچھے شعر کہہ جاتا ہے تو وہ لائق توجہ بن جاتا ہے۔ اس طرح اپنے تحقیقی مقالے ”ذوق۔ سوانح اور انتقاد“ میں تنویر احمد علوی نے تنقید کے لیے بعض نئے گوشے اور نئی ذہنی رسائی کی غرض سے بعض نئے پہلوؤں پر توجہ کی ہے۔ ان کے مقالے میں سب سے اہم بات یہ سامنے آئی کہ لکھنؤ اور دہلی کے مابین شعرا کے رجحانات کی تقسیم بڑی حد تک فرضی ہے۔ سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ صرف چند اساتذہ کی غزوں کو لے کر ان دبستانوں کے حدود قائم کیے گئے جب کہ ادھر اور ادھر شاعری کے واضح اور نیم واضح رجحانات میں جو زیریں لہریں موجود تھیں، انھیں نظر انداز کیا گیا۔ اس سے بڑی بات یہ کہ مختلف صناف شعر کی روشنی میں مطالعہ نہیں کیا گیا اور اگر دونوں میں تفاوت کا ذکر کیا گیا تھا تو متجسس اجزاء کو نظر انداز کرنے کی کیا وجہ تھی۔

پروفیسر عابد علی عابد نے اب سے تقریباً ثلث صدی پہلے تنویر احمد علوی کی کتاب۔ ”ذوق۔ سوانح اور انتقاد“ پر جو مقدمہ لکھا تھا اس میں اس کا اظہار کیا تھا کہ تنویر احمد علوی نے لکھنؤ اور دہلی کے دونوں دبستانوں کی تفریق و تقسیم کے مسئلے سے جن بنیادوں پر اختلاف کیا ہے اُن کو صحیح مان لیا جائے اور میری سمجھ میں نہیں آتا کہ اس کی تردید کیسے کی جائے؟ تو اب ان دونوں دبستانوں کو بنیاد بنا کر جو تنقیدیں کی گئیں ان سب کے لیے کوئی گنجائش نہیں رہ جاتی۔ وہ بیشتر دفتر بے معنی ہو کر رہ جاتی ہیں۔

تنویر احمد علوی نے بہت سے تنقید کی مضامین لکھے جو مختلف سمیناروں، کانفرنسوں اور ادبی اجتماعات میں پڑھے گئے۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے ترجمان ”غالب نامے“ ہی میں ان کی بہت سی تنقید کی نگارشوں کو دیکھا جاسکتا ہے۔ لیکن ان کا غالب رجحان تحقیق کی طرف ہے۔ ان کی تنقید میں تحقیق کو ایک شعبہ نہیں سمجھا جاسکتا اور وہ اس کے قائل بھی نہیں ہیں کہ تحقیقی مطالعے کے بغیر کوئی تنقید رائے قائم کی جائے۔ مطالعے کی نوعیت چاہے خالصہ تحقیقی نہ ہو لیکن اس کی بنیاد تو سچی اور تقابلی مطالعے پر بہر حال ہونی چاہیے۔ اس لیے کہ بغیر وسیع تر مطالعے کے اور اسی کے ساتھ ایک تقابلی نقطہ نظر کو اپنائے بغیر رائے دینا مشکل ہے۔

تنویر احمد علوی نے ”کلیات ذوق“ کو نئی تحقیقی رسائیوں کی روشنی میں مرتب کیا اور علمی تحقیق کا ایک نمونہ پیش کیا، جو اپنے سائنسی طریق کار کے اعتبار سے اردو میں تنقید متن کی روایت پر ایک اضافہ تھا۔

تنقید کی مطالعہ اور تحقیقی طریق رسائی کے اعتبار سے تنویر احمد علوی کی کتاب ”بارہ ماسے کی روایت اور اردو بارہ ماسے“ چھپ چکی ہے۔ اس کا ایک اور حصہ جو مقالات کی صورت میں سامنے آچکا ہے، لیکن کتابی شکل میں ابھی اشاعت پذیر نہیں ہوا ہے، وہ شمالی ہند کی بولیوں اور بھاشوں میں بارہ ماسے کی روایت کا مطالعہ ہے۔ اس میں ہندوی شاعری کے اس خاص رجحان کا تنقیدی یا تہذیبی مطالعہ بھی شامل ہے کہ وہاں اخبار عشق مرد کی طرف سے نہیں عورت کی طرف سے ہوتا ہے۔ اس کی تعبیر و توجیہ ہندستان کی معاشرتی تاریخ اور فلسفینہ تعبیرات کی مدد سے کی گئی ہے۔ کسی صنف شعر و ادب کے سلسلے میں ایسا کوئی دوسرا تنقیدی مطالعہ شاید ابھی تک سامنے نہیں آیا، اور پھر اس میں گجراتی، راجستھانی، سندھی، پنجابی، کھڑی، اودھی، برہٹ، بھون پوری، میتھلی، مگھی، اڑیا، بنگلہ اور آسامی زبانوں کو شامل کیا گیا ہے، ان سب بولیوں میں روانہ پانے والے بارہ ماساتی گیتوں کا مطالعہ تنویر احمد علوی نے ہندی کے وسیلے سے کیا ہے، پنجابی زبان وہ خود جانتے ہیں۔

تنویر احمد علوی نے ادبی تنقید میں معاشرتی اور تہذیبی معاملے کی بنا پر بہت سے نئے فکری زاویوں کی طرف بھی اشارے کیے ہیں۔ مثلاً یہ کہ مسلمان اقوام آسمانی مذاہب کے قائل ہیں اور آسمانی کتابوں کو مانتے ہیں لیکن فارسی، اردو بعض دوسری مسلم اقوام کی ادبی زبانوں میں آسمان کو ہمیشہ برا کہا جاتا رہا ہے، آخر اس کی وجہ کیا ہے؟

تنویر احمد علوی کا وہ بڑا کام جو اصولیات تحقیق سے متعلق ہے وہ اسی زمانے میں ہو، جب وہ جامعہ ملیہ اسلامیہ میں شعبہ اردو کے صدر تھے۔ یہ کتاب ”اصول تحقیق اور ترتیب متن“ کے نام سے اب سے کم و بیش اٹھارہ سال پہلے شائع ہو چکی ہے۔

تنویر احمد علوی کا دوسرا موضوع تصوف ہے۔ اس پر وہ ایک زمانے تک کام کرتے رہے ہیں۔ اور شاہ عبدالرزاق علوی القادری کے ملفوظات و تصرفات سے متعلق ان کی بڑی کتاب صحیفہ ابرار بھی اسی زمانے میں آئی جب وہ جامعہ ملیہ اسلامیہ میں تھے۔ اس کتاب میں دوسرے زاویوں سے تصوف اور اہل تصوف کے مطالعے کے علاوہ ایک اہم تاریخی نقطہ نظر یہ بھی سامنے ابھر کر آیا ہے کہ تصوف کی تحریک دراصل ایک آزاد تحریک ہے، جس کا دور رسالت یا خلافت راشدہ کے زمانے سے کوئی تعلق نہیں ہے اور جتنے سلسلے حضرت علیؑ سے جا کر ملتے ہیں، وہ سب ازراہ عقیدت تو صحیح ہو سکتے ہیں لیکن از روئے تحقیق ان کی تصدیق مشکل ہے۔

تنویر احمد علوی ہاں یہ مضمین لکھتے ہیں 'جو اپنے مزاج اور معیار کے اعتبار سے تحقیقی تنقید کی طرف آتے ہوئے محسوس ہوتے ہوں' خاص تنقید کو وہ اپنے لیے جائز نہیں سمجھتے ' اس لیے ان کے جتنے بھی مضامین پڑھنے کا اتفاق ہوا 'ان میں سے بیشتر وہ ہیں 'جن میں تنقید کے رشتے آگے بڑھ کر تحقیق سے مل جاتے ہیں اور جن میں حقائق کی نئی تعبیر سامنے آتی ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ تنویر احمد علوی کی تنقید کو ہم ان کے مطالعے 'ان کے ادبی رویے اور تحقیقی نظر کی روشنی میں کچھ بہتر طور پر سمجھ سکتے ہیں۔

تنویر احمد علوی کا نظریہ ادب یہ ہے کہ اسے زندگی کا ترجمان ہونا چاہیے لیکن ساتھ ہی ساتھ ان کا یہ بھی خیال ہے کہ تخلیقی شعور اور ادبی حسیت کے بغیر اچھا ادب مشکل ہی سے پیدا ہو سکتا ہے۔ ادب و شعر کی صانع قندروں اور جمالیاتی دل آویزیوں کے بغیر اچھے ادب کے کوئی معنی نہیں۔ ان کا یہ بھی خیال ہے کہ ادب میں نئے تجربوں اور تجزیوں کی گنجائش ہمیشہ رہتی ہے۔ محض روایت سے وابستگی کافی نہیں۔

تنویر احمد علوی تنقید کے لیے تحقیق کو ناگزیر تصور کرتے ہیں 'ان کا خیال ہے کہ جب تک کسی مصنف کی مختلف تصانیف یا ادیب کے مختلف فن پاروں کا علمی و تحقیقی مطالعہ نہ کر لیا جائے 'اس کے کسی خاص فن پارے کے متعلق باوثوق طور پر اظہار خیال مشکل ہوتا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ جزوی تنقید جزوی ہوتے ہوئے بھی اپنے کل سے الگ نہیں ہوتی 'تنقیدی مطالعے کے ضمن میں "نظرے خوش گزرے" کو کافی سمجھ لینا کسی بھی تنقیدی فکر فرمائی کے لیے مناسب نہیں۔ اپنے نقطہ نظر کی وضاحت کرتے ہوئے انھوں نے لکھا ہے :

جس طرح شعری زبان کے ارتقا میں ایک مرحلہ آتا ہے 'جب شعر' شعر نہیں کہتا 'زبان شعر کہتی ہے' اسی طرح کسی زبان کی تنقیدی ساخت کے ارتقائی مراحل میں نقاد کا ذہن تنقید نہیں کرتا 'زبان تنقید کرتی ہے'۔ (۱)

تنویر احمد علوی اس بات کے معترف ہیں کہ ہمارے ہاں اچھی تنقیدوں کے نمونے بہ کثرت ملتے ہیں 'لیکن ان کا احساس ہے کہ تحقیقی نمونے کم یاب ہیں۔ تحقیقی تنقید ان کے نزدیک وہ تنقید ہے 'جس کی اساس مطالعے اور علمی طریق رسائی پر قائم کی گئی ہو۔ یہ تنقید مبنی تنقید سے بہ مراتب مختلف ہے 'جس میں گفتگو کا محور 'متن' اس کے مآخذ اختلاف اور تقابلی مطالعے کے ذریعے صحیح متن کا تعین ہوتا ہے۔ ان کے نزدیک تحقیقی تنقید 'فلسفہ ادب' نقطہ

نظر، شعریت شناسی، ادبی عیار گیم کی ہی کا ایک پہلو ہے۔ مگر اس جلسے میں ان کا یہ نقطہ نظر ہے کہ تنقید کو اپنی قوت فیصلہ سے کام لینے میں وہ شخراٹ تنازع میں متنی حقائق اور معروضی مطالعے کا پابند ہونا چاہیے۔ اس لیے کہ یہاں جز کو کل سے الگ کر کے دیکھنا تو ممکن ہے لیکن محدود مطالعے کے ساتھ کوئی حتمی فیصلہ دینا کسی بھی طرح جائز نہیں (۲)۔

تویر احمد عوی تنقید میں نظریاتی تشہید اور تجزیاتی فکر کی اہمیت سے ہمارے نہیں کرتے لیکن وہ اس بات کو قصعی تاثر پر نہیں تصور کرتے کہ تاویل و تعبیر اور محض شخصی انداز نظر سے اس کا TEXTURE تیار کیا جائے۔ (۳) مطالعاتی سطح پر ادبی حقائق کی بازیافت کی زیریں لہروں کو سمجھنے بغیر کسی ادب یا ادب پارے کے ساتھ انصاف ممکن نہیں تصور کرتے۔ ان کا احساس ہے کہ تنقید میں جذباتی رویہ کسی بھی سطح پر دخل سے معروضی تنقید کے دائرے سے نکال کر موضوعی تنقید کی حدود میں آتا ہے جس کا تنقید کے تحقیقی رویے اور بھی طریق رسائی سے کوئی واسطہ نہیں۔ وہ تنقید کے یہ سمت سفر کا یقین ضروری قرار دیتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں "تنقید کا مقصد محض PATENT FACTS کی دریافت نہیں ہوتی، LATENT FACTS کی اس میں بڑی قدر قیمت ہوتی ہے، یہیں حقائق کی بازیافت کے عمل و نتائج کی دریافت یعنی یقین، تصدیق سے بے نیاز نہیں گزرا چاہیے (۴)۔

تویر احمد عوی اس بات پر اصرار کرتے ہیں کہ تحقیق و تنقید کے مقاصد کی پاس داری میں سب سے پہلے مراد موضوع کے اساسی مطالعے کو قرار دیا جائے، جس سے ان کی مراد مصنف اصل اور مستند متن تک رسائی اور اس کا سنجیدہ مطالعہ ہے۔ اپنے نقطہ نظر کی صراحت کرتے ہوئے انھوں نے لکھا ہے:

"اس مطالعے میں یہ طور خاص اس کا دور رکھا جائے کہ اس کی رہنمائی پہنچ رہی ہے اور رہانی، مکانی طور پر اس میں تنہا، تاخیر یا قرب و بعد کا یہ اتنا ہے اور اس کا تعین کن خطوط پر ہوتا ہے" (۵)۔

تویر احمد عوی کا خیال ہے کہ جس طرح شخصیت کے مطالعے میں انسانی کمزوریاں نظر انداز نہیں کی جاسکتیں کہ وہ بھی شخصیت کا لازمی جز ہوتی ہیں اور ان سے انسانی شعور کی پہلو داریوں کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے، اسی طرح فنی کمزوریاں یا خامیاں بھی فنی شخصیت کا حصہ ہوتی ہیں، انھیں قصصی حصوں یا ادب پاروں کے "نشروں" کے مقابلے میں "تبرکات" کہہ

ر نظر انداز نہیں کیا جاسکتا جو کچھ ہے اور جس طرح ہے، علمی مطالعے اور تحقیقی تنقید میں اس سے صرف نظر کرنے کے لیے کوئی وجہ جواز نہیں (۶)۔

تنویر احمد علوی شاعر کے لیے یہ حق تو تسلیم کرتے ہیں کہ کسی شاعر کے کسی اچھے یا عمدہ شعر پر خوش ہو کر سے اپنا پورا دیوان بخشش کرنے کا اعلان کر دے اور دے بھی دے، لیکن کسی تحقیقی ناقد کے لیے یہ قطعی جائز نہیں سمجھتے کہ وہ محض کسی اچھے فقرے یا نئے شعر پر اپنی تنقید کی بنیاد رکھے (۷)۔

تنویر احمد علوی تنقید میں زبان کے مسئلے اور سانی مطالعے کو خصوصی اہمیت دیتے ہیں، خصوصاً جہاں قدیم متون زیر گفتگو ہوں، یہاں ان کی رائے میں لسانیاتی انداز نظر غیر معمولی اہمیت اختیار کر جاتا ہے۔ طریق فکر اور اسلوب اظہار پر گفتگو کرتے ہوئے انھوں نے لکھا ہے:

”اب میں ریاضیات کے اصول کارفرما نہیں ہو سکتے، یہاں جو کچھ ہے، اس کی

ذمیت اضافی ہے اور یہی اضافی ذمیت احتیاط و انضباط کا تقاضا کرتی ہے (۸)۔“

تنویر احمد علوی کا خیال ہے کہ تنقید میں تذبذب فی الراسے دوسری بات ہے، انتقادی فیصلوں میں ادعائی روش اس سے مختلف صورت ہے۔ تحقیقی تنقید میں جو بات بھی نقاد کی زبان، قلم پر آئے، اس تحقیق کے ساتھ آئے کہ خود زیر بحث متن یا معاصر ادب کے حقائق کے خلاف نہ ہو (۹)۔

تنویر احمد علوی نے ”غالب کی شعوری انفرادیت“ پر بھی گفتگو کی ہے (۱۰)۔ اس ذیل میں انھوں نے جو کچھ بھی لکھا ہے، اسے عملی یا تشریحی و توضیحی تنقید کے خانے میں رکھا جاسکتا ہے، اپنے مقالے میں وہ محض ایک شرح کی حیثیت سے سامنے آتے ہیں۔ اس میں ان کا کوئی تنقیدی نقطہ نظر سامنے نہیں آتا۔

تنویر احمد علوی بنیادی طور پر تحقیقی ناقد ہیں، وہ تحقیق کو تنقید کے لیے ناگزیر تصور کرتے ہیں اور ناقد کے لیے تحقیقی بصیرت کو لازمی قرار دیتے ہیں البتہ کہیں کہیں وہ تہذیبی ناقد کی حیثیت سے بھی سامنے آتے ہیں اور کہیں تشریحی و عملی ناقد کی حیثیت سے بھی۔

شمس الرحمن محسنی

شمس الرحمن محسنی (۱۹۲۲ء - ۱۹۹۲ء) بھی جامعہ کے ابتدائی دور کے طلبہ میں ہیں۔ گریجویشن کے بعد جامعہ ہی سے وابستہ ہو گئے۔ پہلے جامعہ کے اسٹول آف سوشل ورک کے پرنسپل رہے۔ اس کے بعد شعبہ تعلیم و ترقی کے سربراہ کی حیثیت سے کام کیا۔ شمس الرحمن کی کتاب ”اردو خطوط“ ایک اہم ادبی کام ہے۔ سید حامد حسین نے اس کے پیش لفظ میں لکھا ہے:

”شمس الرحمن صاحب (بی اے) نے جو جامعہ سے فارغ التحصیل طلبہ میں اپنی اہانت اور قابلیت کے لحاظ سے خاص تیز رکھتے ہیں اردو کے چند نامور دیوبند کے خطوط کو پیش نظر رکھ کر مکتب نگاری کے بنیادی اصولوں کا تنقیدی مطالعہ کیا ہے اور تھوڑی سی کوشش اس بات کی بھی کی ہے کہ مکتوب سے کاتب کی سیرت کا پتا چلاؤں۔ (۱۱)“

شمس الرحمن محسنی نے اپنی کتاب ”اردو خط و کتابت“ میں اردو کی تاریخ ذیل بارہ نمایاں شخصیتوں کے خطوط کی ادبی حیثیت پر گفتگو کی ہے ان پر تاریخ کے حوالے سے تنقید و تبصرہ کیا ہے اور ان کے خطوط کے سنے میں انھیں دیکھنے اور پرکھنے کی کوشش کی ہے

(۱) غالب (۲) سرسید (۳) مولانا محمد علی جوہر (۴) شبلی (۵) حالی (۶) محمد حسین آزاد (۷) نذیر احمد (۸) اقبال (۹) ابوالکلام آزاد (۱۰) عبدالرحمن بجنوری (۱۱) مہدی حسن افادی (۱۲) نیاز فتح پوری

شمس الرحمن نے سب سے پہلے خطوط کی ادبی حیثیت پر گفتگو کی ہے اور خطوط نگاری سے متعلق اپنا نقطہ نظر واضح کیا ہے۔ ان کی رائے میں خطوط سوانح نگاری کی جان ہوتے ہیں۔

ان کے ذریعے لکھنے والوں کی زندگی اور ماحول کا صحیح علم ہوتا ہے، ان کے کردار کے مختلف عناصر جدا جدا نظر آتے ہیں اور ذہنی ارتقا کی پوری کیفیت سامنے آ جاتی ہے اور کتاب کو سمجھنے میں مدد دیتی ہے۔ شمس الرحمن محسنی کا خیال ہے کہ مصنف کی کتابوں میں اس کی ذات اور ماحول کے گہرے نقوش موجود ہوتے ہیں مگر چوں کہ وہ اپنے دوسرے محاسن اور ذاتی قابلیت کو اجاگر کرنے کی تکی کو شش کرتا ہے کہ یہ چیزیں چھپ جاتی ہیں اور دیکھنے والی نظریں پر مشکل ہی سے پڑتی ہے، اس لیے یہ خطوط اس سلسلے میں غیر معمولی مدد دیتے ہیں (۱۲)۔ اس کے بعد انھوں نے خطوط نگاری کے بنیادی اور رہ نما اصول بتائے ہیں۔ اس ذیل میں انھوں نے غالب کو "خطوط نویسی کا ہوا دوم" قرار دیتے ہوئے لکھا ہے کہ غالب نے اردو میں خطوط لکھنے سے تیس سال پہلے ۱۸۲۵ء کے لگ بھگ کسی کی فرمائش پر فارسی خط و کتابت کے قواعد لکھے تھے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ خطوط کی ہمیشہ اہمیت رہی ہے۔ خطوط نگاری کے اصول بتانے کے بعد شمس الرحمن محسنی نے خطوط نگاری کی تاریخ پر بھی ہلکی سی روشنی ڈالی ہے اور پھر یہ بھی بتایا ہے کہ غالب سے پہلے اردو خطوط نویسی کا کیا رنگ رہا ہے اور لوگ ان میں کس قسم کی باتیں لکھتے تھے یا کیسی زبان استعمال کرتے تھے؟

موضوع کے اعتبار سے سب سے پہلے انھوں نے غالب کو ان کے خطوط کے آئے میں دیکھنے اور پرکھنے کی کوشش کی ہے، اس کے بعد سر سید اور محمد علی جوہر کو ان کے خطوط کی روشنی میں دیکھا ہے اور خطوط کے تقابل سے دونوں کے اسلوب اور زبان و بیان پر گفتگو کی ہے۔ شبلی کی خطوط نگاری پر تنقید کرتے ہوئے بتایا ہے کہ شبلی ہمہ گیر شخصیت کے مالک تھے اور ان کی پوری شخصیت کو ان کے خطوط میں بڑی آسانی کے ساتھ دیکھا جاسکتا ہے۔ حالی کے خطوط کے بارے میں ان کا خیال ہے کہ حالی کی تصانیف کی طرح ان کے خط بھی اردو ادب میں ایک خاص حیثیت کے مالک ہیں۔ خط کیا ہیں؟ پاکیزہ اخلاق و اطوار، دل سوزی، ہم دردی اور بے مثال خصوص کا مرقع ہیں۔

محمد حسین آزاد کی خطوط نگاری کے بارے میں ان کا تنقیدی نقطہ نظر یہ ہے کہ جو انداز ان کی دوسری تحریروں میں ہوتا ہے، وہی ان کے خطوط میں بھی ہوتا ہے۔ یعنی بات کو بنا سنوار کر پیش کرنا اور الفاظ کو سوچ سمجھ کر اور غور و فکر کر کے استعمال کرنا وغیرہ۔

ڈپٹی نذیر احمد کے خطوط کو وہ اردو خطوط نویسی میں ایک نئی صنعت کا اضافہ قرار دیتے

گوپی چند نارنگ

گوپی چند نارنگ (پ ۱۹۳۱ء) موجودہ عہد کے مشہور ناقدین اور ماہرین سائنات میں شمار کیے جاتے ہیں۔ ان کی ادبی و تنقیدی نگارشوں سے اردو تنقید کے ذخیرے میں قابل قدر اضافہ ہوا ہے اور ان کے تنقیدی مقالوں سے ہماری تنقید کو نئی جہتیں ملی ہیں۔ چوں کہ وہ ادب کو ادب ہی کی نگاہ سے دیکھنے کے قائل ہیں اسے خانوں میں بانٹنے و درجہ بندی میں قید کرنے سے وہ سخت مخف ہیں اس لیے انھوں نے ادب کے قدیم سرمایے کے ساتھ ساتھ جدید ادبی رجحانات کا بھی مطالعہ کیا ہے۔ سلیم احمد نے ان کے بارے میں سچ کہا ہے ”ڈاکٹر گوپی چند نارنگ میں ایک بڑی خوبی یہ ہے کہ ایک تو وہ روایت کے آدمی ہیں دوسری طرف جدیدیت سے بھی ان کا تعلق بھڑا ہوا ہے میرا خیال یہ ہے کہ روایت اور جدیدیت کا جیسے خوب صورت سنگم ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کی شخصیت میں ہوا ہے اتنا تو شمس الرحمن فاروقی کی شخصیت میں بھی نہیں ملتا۔ نارنگ صاحب جیسے لوگوں کی اہمیت یہ ہے کہ ان کے زیر اثر جو جدیدیت پروان چڑھے گی اس کا حشر پاکستانیوں کی جدیدیت جیسا نہیں ہوگا۔ پاکستان میں روایت اور جدیدیت کے لوگ الگ الگ خانوں میں بیٹھے ہوئے ہیں۔ بات یہ ہے کہ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ جیسے لوگ نہیں ہیں جنہیں ”میرے تو دونوں بیٹھے“ کہنے کا فن آتا ہو (۱۳)۔

ایک موقع پر خود شمس الرحمن فاروقی نے گوپی چند نارنگ کو مخاطب کر کے لکھا تھا: ”گوپی چند نارنگ! آپ میں ایک اور خوبی ہے جو شاید مجھ میں اور آپ میں مشترک ہے۔ وہ یہ کہ آپ ادب کا مطالعہ غیر مشروط ذہن سے کرتے ہیں۔ آپ اس بات پر اصرار کرتے ہیں کہ ادب اپنی جگہ خود ایک سچائی ہے ادب

کے ساتھ آپ کا انتہائی 'سچا' گہرا اور بے دوش لگاؤ مشق حیثیت رکھتا ہے۔
 اقبال ہوں یا غالب 'میر ہوں یا انیس' یا آج کا کوئی نوجوان شاعر 'آپ
 ان کا مطالعہ یکساں خلوص و یقین کے ساتھ اور ذہن کی یکساں آزادی کے
 ساتھ کرتے ہیں (۱۴)۔

س نمن میں شمس الرحمن فاروقی نے اس بات پر بھی تاسف کا ظہر کیا ہے کہ آج
 کے بالعموم نقاد غیر مشروط ذہن سے ادبیات کا مطالعہ نہیں کرتے 'ایسی صورت حال میں
 گولی چند نارنگ کی ادب کے ساتھ سچی اور گہری 'بستگی امید کی کرن کا کام کرتی ہے 'اور یہ بھی
 سمجھا ہے کہ ۔ ہمارے اکثر معاصر آپ کے ہم عنان و ہم رکاب تو کیا 'آپ کے رہوار قدم کے
 پیچھے پیچھے بھی نہیں چل سکتے (۱۵)۔"

شمس الرحمن فاروقی نے آخر میں بڑی مضبوطی سے ساتھ کہا ہے کہ صرف اسی
 زمانے میں نہیں ہر زمانے میں ادب کی اقدار کے ناقدین کے تعداد بہت کم رہی ہے۔ گولی چند
 نارنگ ان کم میں بھی ممتاز و متمیز ہیں اور ان کی بات اپنی جگہ مسلم ہے کہ حقائق و اختلاف کی
 وہ وہی صورتوں میں گولی چند نارنگ کی کوئی بات ایسی نہیں ہے کہ اسے نظر انداز کیا
 جاسکے۔

گولی چند نارنگ کی ادبی و تنقیدی کتابوں اور بعض مبسوط مقالوں کے مطالعے سے
 اس نتیجے تک پہنچا جاسکتا ہے کہ وہ آج کے ان چند ناقدین میں ہیں 'فن شناسی اور
 تاریک بینی جن کی شناخت بن چکی ہے۔ انہوں نے فن کی ماہیت اور مقصدیت کے حوالے
 سے صحیح 'متوازن اور ادبی نظریات کی وکالت کی ہے۔ انہوں نے فن کو کسی سیاسی جماعت کے
 ذریعہ یا پروگرام کا آلہ کار بننے کی ہمیشہ مخالفت کی ہے لیکن انہوں نے اپنے کو اسی حد تک
 محدود نہیں کیا 'جوں جوں انہوں نے اپنے مطالعے کو وسعت دی ہے 'ان کے ادبی رویوں اور
 تنقیدی رویوں میں بھی وسعت اور ہمہ گیر پیدا ہوتی گئی۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ منفرد
 اور ممتاز انتہائی ناقد ہونے کے باوجود 'اس کی نمایاں ہوتی ہوئی حد بندیوں کو عبور کر کے
 بنیادی مطالعے کی طرف توجہ کی اور اس طرح وہ اسلوبیات کے نئے معروضی اور سائنسی
 طریق نقد سے وابستہ ہو گئے۔ اس سلسلے میں انہوں نے جو مطالعے کیے اور ان کے نتائج سے
 معاصر تنقید کو جو روشناس کرایا، وہ ہماری آج کی تنقید میں بڑی اہمیت کی حامل ہے۔

گوپی چند نارنگ نے اگرچہ اردو کی افسانہ نگاری اور افسانہ نگاروں کو موضوع بن کر زیادہ لکھا ہے۔ اس سلسلے میں ”اردو افسانہ۔ روایت اور مسائل“ ان کی اہم کتاب ہے لیکن انھوں نے میر، غالب، انیس، نظیر، اقبال اور بعض نئے شعرا فیض، بانی، جمیل امین، عالی، سائی فاروقی، شہریار اور افتخار عارف کے حوالے سے جو مضامین یا مقالے لکھے ہیں، صرف یہ کہ نثر و نظم کا توازن برقرار رکھنے کے لیے کافی ہیں بلکہ اردو کے جدید و قدیم شعری ذخیرے پر تنقید کے لیے انھیں خاصے کی چیز کہا جاسکتا ہے۔ ان مضامین اور مقالوں سے ان کے اسلوبیاتی طرز تنقید کی نمائندگی ہوتی ہے۔ اس سلسلے میں ان کا بیان ہے

”میں اسلوبیات کو ادبی مطالعے کے لیے ایک مدت سے برتاؤ آزماتا اور پرکھتا

رہا ہوں اور بیس پچیس برس کے تنقیدی سفر میں جب یہ راہ میرے برے

بھٹے تنقید کی مزاج کا حصہ بن گیا اور باعموم اس بات کو محسوس کیا جانے لگا کہ

اسلوبیات سے ادب کی افہام و تفہیم اور تحسین کاری کے کام میں جو مدد مل

سکتی ہے، وہ کسی اور ذریعے سے ممکن نہیں، تو بالآخر میں نے اسلوبیات کی

نظریاتی بنیادوں پر قلم اٹھانے کی ضرورت محسوس کی اور جس نظریاتی ماڈل کو

میں ایک مدت سے برتتا رہا ہوں، اسے ضبط تحریر میں لایا اور یوں یہ کتاب

(ادبی تنقید اور اسلوبیات) موضوعاتی اعتبار سے مکمل ہو گئی“ (۱۶)۔

گوپی چند نارنگ نے اردو ادب و تنقید کے حوالے سے ”چھتیاں ہازی“ نہیں کی ہے، بلکہ جو کچھ کہا ہے، صاف اور واضح انداز میں کہا ہے اور اس احساس کے ساتھ کہا ہے کہ اس سے آئندہ نسل کو کچھ مل سکے۔ جیسا کہ گزشتہ سطور میں لکھ چکا ہوں کہ گوپی چند نارنگ نے شاعری اور افسانے کے جدید رجحانات اور رویوں پر خصوصی توجہ دی ہے۔ ادب کی ان دونوں اصناف اور ان کے فن کاروں پر انھوں نے بڑا اہم اور بنیادی کام کیا ہے۔ اس سلسلے میں ان کے میر تقی میر، میر انیس اور اقبال پر اسلوبیاتی و تجزیاتی تجزیے خصوصی اہمیت کے حامل ہیں۔ اسلوبیات میر ان کا ایک ایسا کام ہے جو میر فنی کی ایک نئی جہت کو روشن کرتا ہے۔ یہ کام گوپی چند نارنگ کے اسلوبیاتی طرز تنقید کا بہترین نمونہ ہے۔ اس میں انھوں نے صوتیات کے ساتھ نحوی اور لفظیاتی نظام کا تجزیہ کر کے میر تقی میر کے شعری اسلوب کے اوصاف امتیازی کی بنیاد پر ان کی شعری عظمت و انفرادیت کو نمایاں کرنے کی کوشش کی ہے۔ ترجمہ

طور پر شعر و نثر دونوں میں میر کے بیان کردہ شعری و فنی نکات کی روشنی میں ان کی شاعری کا مطالعہ کیا ہے۔ اس سلسلے میں ان کا یہ بھی خیال ہے کہ ”میر کی سادگی پر اس قدر زور دیا گیا ہے کہ ان کے شعری اسلوب کے دوسرے بہت سے پہلو نظر انداز ہو گئے ہیں (۱۷) بلاشبہ یہ مقالہ ”میریات“ کے ذخیرے میں ایک اضافہ ہے۔

انیس سے متعلق گوپی چند نارنگ کا پورا کام ”انیس شناسی“ کے ذیل میں منفرد اور ممتاز حیثیت رکھتا ہے۔ اس مقالہ میں انھوں نے نہایت شریح و سطر کے ساتھ اپنے مخصوص اسلوب تنقید کے تحت اردو کے دو اہم مرثیہ نگار، میر انیس اور مرزا دبیر کے شعری اسباب کا جائزہ لیا ہے اور ان اسباب و اقدار کا تعین کیا ہے جو انیس کو دبیر پر فوقیت دینے پر اصرار کرتے ہیں۔ اس ذیل میں ان کا خیال ہے کہ خود انیس جس فصاحت کا دعویٰ کرتے ہیں یا ان کے ناقد تبتی اور ان کے بعد آنے والے ناقدین انیس، انیس کی جس فصاحت و بلاغت کی داد دیتے ہیں، اس کا گہرا تعلق مسدس کے فارم کو انتہائی فن کاری کے ساتھ برتنے سے بھی ہے اور غزل اور قصیدے کی شعری روح کو جذب کر کے اس کی تنقید کرنے سے بھی (۸)۔ نارنگ کے اس خیال سے اختلاف تو کیا جاسکتا ہے اور اس کی پوری گنجائش بھی ہے۔ لیکن اسے نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔

گوپی چند نارنگ نے اقبال کی شاعری کا تفصیلی مطالعہ کیا ہے اور ان کے شعری اسباب پر ناقدانہ نگاہ ڈالتے ہوئے ان کی شاعری کے صوتیاتی نظام کا گہری بصیرت اور ژرف بینی کے ساتھ تجزیہ کیا ہے اور اعداد و شمار کے حوالے سے اقبال کے ہاں ہکاری آوازوں کے مقابلے میں صفیری اور مسلسل آوازوں کی زیادتی سے کلام اقبال میں مخصوص صوتیاتی و معنیاتی ہم آہنگی کی نشان دہی کی ہے۔ اس طرح سے انھوں نے اقبال شناسی کے سلسلے میں ایک نئے باب کو دیا ہے۔ انھوں نے کلام اقبال کے صوتیاتی نظام پر گفتگو کرتے ہوئے ”میر“ غالب اور اقبال تینوں کے اشعار کو سامنے رکھ کر تجزیہ کیا ہے اور فیصد کن انداز میں بتایا ہے کہ اقبال کے ہاں صفیر، مسلسل آوازوں اور طویل و غنائی مصوتوں کا یہ ربط و امتزاج ایک ایسی صوتیاتی سطح پیش کرتا ہے جس کی دوسری نظیر اردو میں نہیں ملتی اور یہ کہ اصوات کی اس خوش امتزاجی نے اقبال کے صوتیاتی آہنگ کو ایسی دل آویزی، توانائی، شکوہ اور آفاق میں سلسلہ در سلسلہ پھیلنے والی گونج عطا کی ہے جو اپنے تخرک، تموج اور ولولے کے اعتبار سے یہ جاپور پر ”

یزداں گیر“ کہی جاسکتی ہے۔ (۱۹)

نارنگ نے اسلوبیات اقبال پر نظریہ اسمیت و فعلیت کی روشنی میں بھی گفتگو کی ہے اور اس باب کو مزید وسیع کیا ہے جو انہوں نے اقبال شناسی کے حوالے سے دیا کیا تھا۔ انہوں نے اس بات کو خصوصی اہمیت دی ہے کہ اقبال نے معنیاتی و سموتوں کی پیمائش میں فعلیت کے گوناگوں امکانات سے کام لیا ہے اور لہجے کی حجازیت و عجمیت کے باوصف اسی فعلیت نے اردو سے ان کے تہ در تہ تخلیقی رشتے کو استوار رکھنے میں مدد دی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ گوپی چند نارنگ کا ایک ایسا کارنامہ ہے جو اردو تنقید کی دنیا میں انہیں ایک اونچی اور ارفع مقام عطا کرتا ہے۔

من جملہ اور کاموں کے گوپی چند نارنگ کے تین تنقیدی و تحقیقی کارنامے ایسے ہیں، جن کے بارے میں یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ اردو ادب و تنقید کی دنیا میں انہیں تادیر زندہ رکھنے کے لیے کافی ہیں۔ پہلا امیر خسرو کا نو دریافت ہندوی کلام اس سلسلے میں انہوں نے بڑی محنت، عرق ریزی اور گہری کاوش کا ثبوت دیا ہے۔ اول ذخیرے کو اشبرنگر برسن میں قلمی نسخہ تلاش کیا، پھر اس کے بعد اسے نہایت سیرت کے ساتھ مدون کر کے اسے زیور صبح سے آراستہ کیا۔ دوسرا کارنامہ وہ ہے جسے اردو تنقید کی دنیا میں ”سانحہ کر بلا بہ طور شعری استعارہ۔ جدید اردو شاعری کا ایک تخلیقی رجحان“ کے نام سے شہرت حاصل ہے۔ اگرچہ ممتاز حسین جون پوری نے رواں صدی کے وسط میں ۱۹۴۲ء کے ارد گرد ”خون شہیدان“ کے نام سے کچھ کام کیا تھا لیکن ان کے پیش نظر تحقیق یا تنقید نہیں تھی بل کہ اسے محض سرسری جمع آوری ہی کہا جاسکتا ہے۔ گوپی چند نارنگ نے اپنا یہ مقالہ پاکستان میں منعقد ہونے والے ایک بین الاقوامی سیمینار کے لیے لکھا تھا۔ اس مقالے میں انہوں نے تنقید کا عمل اور تجزیاتی رویہ اختیار کیا ہے۔ گوپی چند نارنگ نے اگرچہ سانیات سے پہلے ادبیات کا مطالعہ کیا ہے لیکن وہ ادبی تنقید کی دنیا میں سانیات اور ساختیات کی راہ سے داخل ہوتے ہیں۔ وہ بنیادی طور پر زبان کے اسکالر ہیں اور ادب میں ہر چیز کو زبان ہی کے حوالے سے دیکھنے کے عادی ہیں۔ یہی وجہ ہے انہوں نے واقعہ کر بلا کی ثقافتی اور تخلیقی معنویت کو شعری استعارے کے طور پر دیکھا اور اس کا تجزیہ کیا ہے۔

گوپی چند نارنگ کا خیال ہے کہ سانحہ کر بلا کو استعارے کی حیثیت اردو شعر و ادب

میں سرسید، جان اور آزاد کے بعد حاصل ہوئی ہے اور یہ شعور اردو شعر و ادب کی دنیا میں پورے طور پر ابھر کر خلافت کی تحریک کے دور میں آیا ہے (۲۰) ان کی رائے میں واقعہ کربلا اور شہادت حضرت حسین رضی اللہ عنہ کی نئی معنویت کی طرف سب سے پہلے اقبال کی نظر گئی اور اس کا پہلا اور بھرپور تخلیقی اظہار اقبال کے فارسی کلام میں ملتا ہے۔ (۲۱) وہ اس بات کو بھی قریب قریب تصور کرتے ہیں کہ محمد علی جوہر کے باب جو واقعہ کربلا اور شہادت حسین رضی اللہ عنہ کی نئی معنویت دیتی ہے وہ بھی اقبال کے تاثر کے نتیجے میں ہے۔ جو شائع ہونے سے پہلے یہ عنصر واضح طور پر اقبال کے بعد ہی آیا ہے۔ ان کی رائے میں اقبال، جوہر، اور جو شائع اس تخلیقی رجحان کے بنیاد گزاروں میں ہیں۔ (۲۲) لیکن ان کی یہ بھی رائے ہے کہ رجحان کو صحیح معنوں میں جدید شاعری نے برساتا ہے، جس کا زمانہ ۱۹۶۰ء سے شروع ہوتا ہے۔ انھوں نے اپنی بات کا مدلل کرتے ہوئے افتخار عارف کے مجموعہ سخن ”مہر و نیم“ سے ”س ۵“ پر دیئے گئے فیض احمد فیض کے ”بیاپے کی درخت ذیل“ سے نقل کی ہیں

’اب سے پہلے عشق و صلب‘ اشر و جان فروشی‘ بہرہ و تقدی کا یہاں صرف
 منہ و دہانیں اور اوجہ و جہ کے حوالے سے لیا جاتا تھا پھر گھر میں، گلیوں
 بات چلی و متاع، صلیب کے بھی حوالے آئے لیکن ایسا کرنا اور اس کے
 مستند کرنا اور کادریش ترسیم اور مٹے تک محدود رہا صرف علامہ اقبال
 کی نگاہوں تک پہنچی۔“ (۲۳)

وہی چند نارنگ نے آتی پسندی اور جدیدیت کے تیز و لحاظ کے بغیر کربلا کے تخلیقی رجحان کو شاعری کے جدید، قدیم، دونوں طبقوں میں دریافت کرنے کی سعی مشغور کی ہے۔ لیکن ان کی تلاش و دریافت کے مصداق سمجھا کر باکوہ طور شعری استعداد پرستے کا رجحان سب سے زیادہ افتخار عارف کے ہاں ملتا ہے۔ وہ اس رجحان کو افتخار عارف کے شعری شہادت نامے کا ناگزیر حصہ تصور کرتے ہیں۔ ان کی رائے میں افتخار عارف کے تخلیقی وجدان کو اس سے جو گہری مناسبت ہے اس کی شاعری میں کوئی دوسری مثال نہیں ملتی (۲۴) اور یہ بھی کہ افتخار عارف کے ہاں یہ بات ان کے تخلیقی عمل کے بنیادی محرک کا درجہ رکھتی ہے کہ وہ (عارف) لمحہ موجود کی پیچیدہ سیاسی، سماجی، اخلاقی اور انسانی صورت حال کو ایک وسیع تاریخی تناظر میں دیکھتے ہیں۔ ان (عارف) کے ہاں ایک ایسے مرکزی کردار کا تصور ملتا ہے

جو مسلسل ہجرت میں ہے، 'عذابوں میں گھرا ہوا ہے' درجہ در خاک بہ سر مارا پھر رہا ہے اور کوئی دارا ماں و جائے پناہ نہیں۔ افتخار عارف کے ہاں بنیادی تاریخی حوالے سے جو پیکر بھرتے ہیں مثلاً پیاس، دشت، گھبرانا، گھمسان کارن، بستی، بیابان، قافلہ بے سرو سامان، یہ سب ثقافتی روایت کے تاریخی نشانات بھی ہیں اور آج کے عذابوں میں گھری ہوئی زندگی کے کوائف و ظواہر بھی۔ گوپی چند نارنگ کے خیال میں افتخار عارف کا شعری وجدان کچھ اس نوع کا ہے کہ ان کے اشعار صدیوں کے درد کا منظر نامہ بن جاتے ہیں اور ان میں وہ لطف و تاثیر بھی پیدا ہو جاتی ہے جسے خدا داد کہا گیا ہے۔ (۲۵)

نارنگ کا تیسرا اہم کارنامہ "ہندستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں" ہے۔ ان کا یہ ایک نئی سمت میں کام ہے۔ داستانی اور افسانوی ادب میں نثر و نظم دونوں ہی شکلوں میں خاص ہندستانی قصے بہت ملتے ہیں، کچھ تراجم ہیں، کچھ ماخوذات اور کچھ مستقل تصانیف۔ انھوں نے ان سب کے بارے میں ضروری معلومات یک جا کر کے ایک ناقابل نظر انداز ادبی تاریخی اور تحقیقی خدمت انجام دی ہے۔

اگرچہ شعری اصناف میں غزل کے بعد سب سے زیادہ طبع آزمائی مثنوی پر ہوئی ہے، لیکن یہ عجیب بات ہے کہ غزل پر ہر پہلو اور ہر جہت سے کام ہوا اور ہونا بھی چاہیے تھا لیکن نہ جانے کیوں مثنوی اب تک ناقدین کی توجہ سے محروم ہے، حالانکہ یہ قول نیاز فتح پوری "غزل نام ہے بیان محبت کا اور مثنوی داستان محبت کا" غزل اگر سرود غم ہے تو مثنوی بزم ماتم۔" (۲۶) امیر احمد علوی نے اس موضوع پر ایک مضمون ۱۹۳۵ء میں ماہ نامہ نگار کے لیے لکھا تھا، جو بعد میں کتابی صورت میں شائع ہوا تھا۔ (۲۷) ایک کتاب عبدالقادر سروری نے بھی "اردو مثنوی کا ارتقا" کے نام سے آزادی سے پہلے لکھی تھی، لیکن یہ دونوں چیزیں مثنوی کی قدیم و جدید کاوشوں کے سلسلے میں قطعی ناکافی تھیں۔ یہ قول گوپی چند نارنگ جس وقت وہ اپنی کتاب "ہندستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں" کی تسوید کر رہے تھے، اسی زمانے میں گیارہ چند جہیں شمالی ہندستان میں اردو مثنوی کا ارتقا پر ریسرچ کر رہے تھے۔

گوپی چند نارنگ نے اپنی اس کتاب "ہندستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں" میں اس بات کی تلاش و دریافت کی ہے کہ کون سی مثنوی کس ہندستانی قصے سے ماخوذ ہے اور ادب و تنقید کی دنیا میں اس کی کیا حیثیت ہے؟ انھوں نے یہ بات بھی واضح کی ہے کہ اردو کی

دوسری اصناف کی طرح مثنویاں بھی اس اخذ و قبول اور اشتراک و اختلاف کا پتہ دیتی ہیں جو ہندوؤں اور مسلمانوں کے سابقہ کے بعد یہاں تہذیبی اور معاشرتی سطح پر کار فرما رہا۔ ان کا کہنا ہے کہ قدیم مثنویوں میں عموماً قصے کہانیاں بیان کی جاتی تھیں، جن کا گہرا تعلق قومی روایات مذہب اور معاشرت سے ہوتا تھا اس لیے اس میں اسلامی کہانیوں کے علاوہ ہندوستانی وک کتھاؤں اور عوامی روایتوں سے متاثر ہونے کا رجحان بھی پایا جاتا ہے۔ دراصل اسی رجحان کا تفصیلی جائزہ معروضی اور تحقیقی نقطہ نظر سے گوپی چند نارنگ نے اپنی اس کتاب میں لینے کی کوشش کی ہے۔

گوپی چند نارنگ نے اردو مثنویوں کا جائزہ لیتے ہوئے میر حسن دہلوی کی مشہور مثنوی ”سحر ابیان“ (۱۱۹۹ھ) کے ذیلی واقعات کو راجا اندر کے قصوں اور سرانند پ کی وک کہانیوں سے ملتا جلتا بتایا ہے۔ (۲۹) ان کی یہ رائے اس لیے قابل توجہ نہیں قرار دی جاسکتی کہ انھوں نے اس سلسلے میں نہ کوئی دلیل فراہم کی ہے اور نہ کوئی قرینہ ہی بیان کیا ہے۔ جب کوئی بات عموم سے بنی ہوئی ہو تو اس کے لیے دلیل اور قرینے کی موجودگی ضروری ہے۔

گوپی چند نارنگ نے ”ہندوستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں“ کو چھ حصوں میں تقسیم کیا ہے:

- (۱) مذہبی مثنویاں (۲) تاریخی مثنویاں (۳) وہ مثنویاں جن میں ہندوستان کے معاشرتی کوئف و آثار کی تفصیل ملتی ہے (۴) وہ مثنویاں جو ہندوستان کے فطری مظاہر و موسموں کے بارے میں ہیں (۵) وہ مثنویاں جن میں حب الوطنی کے جذبات پائے جاتے ہیں (۶) ہندوستانی قصوں کہانیوں سے ماخوذ مثنویاں۔ بے شبہ اس طرح انھوں نے تنقید و تحقیق کے طہرے کے لیے قابل ذکر سہولت بھی پہنچائی ہے۔

گوپی چند نارنگ کی انفرادیت یہ ہے کہ انھوں نے ساختیاتی فکر میں گہری بصیرت پیدا کی اور پھر اردو دنیا کو ایک نئے ادبی دبستان سے روشناس کرایا اور ساختیات ’پس ساختیات‘ اور تشکیل کو گرفت میں لے کر اردو ادب کو نئی ادبی توقعات سے ہم کنار کیا۔ نارنگ اگرچہ ساختیاتی ناقد کی حیثیت سے شہرت رکھتے ہیں لیکن صحیح بات یہ ہے کہ اُن کا نام ان ناقدین میں آنا چاہیے جنھوں نے ساختیاتی تنقید کو روانہ کیا ہے انھوں نے کامل یک سوئی کے ساتھ ساختیات اور پس ساختیات کی نظریاتی بنیادوں سے بحث کی ہے اور ساختیاتی تنقید اور ادبی

تنقید کے رشتے کو واضح کیا ہے۔

گوپی چند نارنگ ساختیات اور پس ساختیات کو ایک مشکل موضوع قرار دیتے ہیں اور سے سہل انداز میں بیاں کرنے کو اس سے بھی زیادہ مشکل تصور کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں ایک انٹرویو میں مصحفی کا یہ شعر بھی نقل کیا ہے :

جس بیہوش خطرناک سے اپنا ہے گزر مصحفی قافلے اس راہ سے کم گزرے ہیں
حال اس کے معاً بعد وہ ساختیاتی فکر کو ایک انقلابی موقف بھی قرار دیتے ہیں 'نارنگ ساختیاتی فکر کو صرف ادب کا مسئلہ نہیں بل کہ پوری انسانی کارکردگی کا مسئلہ تصور کرتے ہیں۔ یہاں یہ سوال ابھر سکتا ہے کہ جو چیز مشکل ہو اور پھر اس کو سہل اور آسان انداز میں بیان کرنا اس سے بھی زیادہ مشکل ہو 'وہ انقلابی یا پوری انسانی کارکردگی کا مسئلہ کیوں کر ہو سکتی ہے؟ اس لیے کہ یہ عام اصول ہے کہ جو چیز زندگی یا انسانیت کے لیے جتنی ناگزیر ہوتی ہے اتنی ہی وہ آسان اور سہل الحصول بھی ہوتی ہے۔

گوپی چند نارنگ انسانیت کو ساختیات کا زینہ اول قرار دیتے ہیں کہتے ہیں
'رومن جیکب سن ہو یا لیوی سٹراس' جن سے ساختیات کی ابتدا ہوئی 'اور
ماہر انسانیت ہیں بعدہ کچھ اور۔ ساختیات کی شروعات ہی اس طرح ہوئی کہ
سائنسی ماڈل کو عام سماجی علوم اور ادبیات کے تجزیے کے لیے نمونہ بنایا
'یا'۔ (۳۰)

شاید یہی وجہ ہے کہ وہ انسانیت اور ساختیات دونوں ہی رویوں کو اپنی تنقیدوں میں برتتے ہیں اپنی کتاب "سانحہ کر بوابہ طور شعری استعارہ" کے دیباچے میں انھوں نے لکھا ہے ۔
سویات اور ساختیات دونوں تنقید کی سفر میرے ساتھ رہے ہیں کہیں
نمایاں کہیں مضمر۔

یہ عجیب بات ہے کہ گوپی چند نارنگ قاری کو ادب میں کوئی درجہ نہیں دیتے۔ ان کے نزدیک اصل چیز قرأت ہے۔ قرأت (پڑھنے کے عمل) کو فن پارے کے لیے ناگزیر قرار دیتے ہیں۔ (۳۱) میرے نزدیک درجے کے اعتبار سے کمی و بیشی کا فرق تو ہو سکتا ہے 'لیکن قاری کی حیثیت کو یک سر ختم کر دینا درست نہیں۔ اس لیے کہ فعل کے لیے اس کے فاعل اور کسی عمل کے لیے اس کے عامل کی حیثیت یک سر نظر انداز نہیں کی جاسکتی۔

گوپی چند نارنگ کا کہنا ہے کہ ساختیاتی تنقید کا سفر اس معنی کی تلاش میں ہرگز نہیں، جو سامنے کا یا طے شدہ یا مروجہ ہے بل کہ ان کے نزدیک ساختیاتی تنقید اس معنی کو کھوجتی ہے جو متن و متن کی قرأت سے پیدا ہوتا ہے۔ اس صورت میں ساختیات کو نقدی رویے سے تعبیر کرتے ہیں اور دلیل یہ دیتے ہیں کہ متعینہ یا طے شدہ معنی کی نہ کسی طرح جو سے قائم ہوتے ہیں خواہ یہ جبر آندیاتی کا ہو خود زمانے کے چین کا یا فیشن یا فارموس کا یا ادبی اسٹیبلشمنٹ یعنی ادبی مقتدرہ کا۔ اس جبر کا توڑنا اس کو بطل کرنا یا اس کو رد کر کے معنی کے ادا کیے یا نظر انداز کیے گئے رخ کو خطاب کرنا ساختیاتی فکر کا کام ہے۔ (۳۲)

گوپی چند نارنگ موجودہ ذہن و مزین کے صحیح ترجمان کی حیثیت رکھتے ہیں اور انہیں، فکری کامل و وسعت کے ساتھ خد معنی میں تاریخی اور نظریاتی صورت حال کا ساتھ دیتے ہیں۔ وہ فکر، تخیل کی قوت کا ثبوت دیتے ہوئے کہتے ہیں کہ تخلیق کی یہ مقام پر نہیں ٹھہرتی بل کہ یہ ہمیشہ اور ہر لحاظ رواں دواں اور تازہ کار رہتی ہے۔

گوپی چند نارنگ فن یا فن پارے کے ایسی مطالعے و محض تحسین معنی کا پابند نہیں رہتے، وہ اسے وسیع تر تناظر میں دیکھتے اور پرکھتے ہیں اور فن کار کے تخلیقی عمل سے متعلق اس کی شخصیت کے، معاشرتی اور ماورائی کیفیات کا سرخ گانے کی کوشش کرتے ہیں۔ افسانوں یا نثر نگاروں اور قدیم و جدید شعرا سے متعلق جو مضامین یا مقالے انھوں نے تحریر کیے ہیں ان سب میں یہ بات واضح اور نمایاں طور پر دیکھی جاسکتی ہے کہ وہ زیادہ تر توجہ فن کار کے بجائے فن پارے پر صرف کرتے ہیں اور اس کے اسلوبیاتی و لسانی خواص کے ترکیبی عمل سے ابھرنے والے متشائف تصورات و افکار میں ربط باہمی کی تلاش و تحسین کرتے ہیں۔

انھوں نے راجندر سنگھ بیدی کے افسانے ”رستم“ پر تنقید کرتے ہوئے لکھا ہے

”اس کہانی کی معنویت کا راز یہی ہے کہ اس میں چند رستم و راس سے متعلق اساطیر کی روایت کا استعمال اس خوبی سے کیا گیا ہے کہ کہانی کی اقلیت میں ایک طرح کی، بعد الطبیعیاتی فضا پیدا ہو گئی ہے۔“ (۳۳)

آگے چل کر لکھتے ہیں:

”خارجی حقیقت میں آفاقی حقیقت یا محدود کی جھلک دیکھنے کی یہی خصوصیت

جو 'نمر' میں ایک نئی حیثیت رکھتی ہے۔ اردو کی بعد بیداری کی کہانیوں میں ایک مضبوط اور تابدار رخت کی حیثیت سے سامنے آتی ہے اور بیداری کے فن کی خصوصیت کا خاصہ بن جاتی ہے۔" (۳۴)

"مقوں باادوں، اقتباسات سے پتا چلتا ہے کہ گوپی چند نارنگ فن کار کے ذہن و فکر کی سزا کی ورنہ مشروطیت نو بنیادی اہمیت دیتے ہیں 'یہی وجہ ہے کہ انھیں 'گرہن' میں خرابی حقیقت کی بھسب نظر آتی ہے۔ گوپی چند نارنگ افسانے کو سماجی و معاشرتی معلومات کا وسیلہ قرار دینے کے مخلف ہیں۔ ان کے نزدیک اصل ہمت اس کی لسانی ہمت میں نمود کرنے کی ہمت کی دریافت ہے اور اسی سے وہ 'مجموعی' معنویت کے مخفی مکانات کا سراغ لگاتے ہیں۔ لیکن وہ اسی پر قناعت نہیں کرتے بلکہ کہانی کی سانی ساخت 'اس کی استعراقی و عداوتی ہمت اور اس کی سطح کی فضا سے ایک ایسی مربوط تخیلی سطح کی تلاش و دریافت کرتے ہیں جو اس کی کیفیاتی رفعتوں کی نشان دہی کرتی ہے۔"

گوپی چند نارنگ دہلی فن پارے کی تعین قدر اس کی لسانی ساخت اسلوبیاتی و صوتیاتی نقطہ نظر سے کرتے ہیں۔ چنانچہ جب ہم ان کے تنقیدی سرمایے پر نگاہ ڈالتے ہیں تو دیکھتے ہیں کہ بعض فن کاروں کے فن پاروں کا مطالعہ انھوں نے خاص صوتیاتی نقطہ نظر سے کیا ہے۔ انھوں نے اپنے نقطہ نظر کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے

'ادبی تنقید کا قدر شای اور سخن فنی ہے' جب کہ یہ نہ اسلوبیات کے کام میں اور نہ اسلوبیات سے ان کی توقع کرنی چاہیے۔ بہت ادبی ذوق یا جمالیاتی حس جو فہلے کرتا ہے 'یاد اے دیتا ہے یا تنقیدی نظر فراہم کرتا ہے اسلوبیات ان کی صحت یا عدم صحت کے لیے ٹھوس تجزیاتی بنیادیں فراہم کر سکتی ہے۔" (۳۵)

یہ بات اپنی جگہ مسلم ہے کہ کسی بھی ادبی تخلیق کو قطعی طور پر خیال 'موضوع اور مواد سے لگ نہیں کیا جاسکتا اور ہر ادیب اپنے ادب کا 'وزمہ اپنے 'رد و پیش سے ہی حاصل کرتا ہے۔ ایسی صورت میں ان سب چیزوں سے بے نیاز ہو کر جو نتیجہ اخذ کیا جائے گا 'اسے مجموعی طور پر فن پارے پر عائد کرنا غلط ہوگا۔ شاید اسی نقطہ نظر سے گوپی چند نارنگ نے اسلوبیات کو ادبی جمالیاتی یا اقداری تنقید کا متبادل نہیں مانا ہے۔ لیکن تنقیدی حربے کے طور پر

اسلوبیات کی اہمیت پر زور دیا ہے۔ لکھتے ہیں:

”اسلوبیات کا بنیادی تصور اسلوب ہے، اسلوب (STYLE) کوئی نیا غلط نہیں ہے مغربی تنقید میں یہ لفظ صدیوں سے رائج ہے، اردو میں اسلوب کا تصور نسبتاً نیا ہے تاہم ”زبان و بیان“ ”انداز“ ”انداز بیان“ ”طرز بیان“ ”طرز تحریر“ ”لہجہ رنگ“ ”رنگ سخن“ وغیرہ اصطلاحیں اسلوب یا اس سے متعلق جتنے معنی میں استعمال کی جاتی رہی ہیں۔ یعنی کسی بھی شاعر یا مصنف کے انداز بیان کے خصائص یا ہیں، یا کسی صنف یا ہیئت میں کس طرح کی زبان استعمال ہوتی ہے، یا کسی عہد میں زبان کیسی تھی اور اس کے خصائص کیا تھے وغیرہ یہ اسلوب کے مباحث ہیں، ادب کی کوئی پہچان اسلوب کے بغیر ممکن نہیں لیکن اکثر اس بارے میں اشاروں سے کام لیا جاتا رہا ہے اور تنقید کی روایت میں ان مباحث کے نقوش کی نشاندہی کی جاسکتی ہے۔ اس روایت کے مقابلے میں جدید انسانیات نے اسلوبیات کا جو نیا تصور دیا ہے، اس کے بارے میں یہ بنیادی بات واضح ہونی چاہیے کہ اسلوبیات کی رو سے اسلوب کا تصور اس تصور اسلوب سے مختلف ہے جو مغربی ادبی تنقید یا اس کے اثر سے رنگ رہا ہے۔ نیز یہ اس تصور سے بھی مختلف ہے جو علم بدیع و بیانات کے تحت مشرقی ادبی روایت کا حصہ رہا ہے۔ مزید برآں یہ اس تصور سے بھی مختلف ہے جس کا کچھ نہ کچھ اپنی تصور ہم موضوعی طور پر یعنی تاثراتی طور پر قائم کر لیتے ہیں۔ مشرقی روایت میں ادبی اسلوب بدیع و بیانات کے جہازوں کو شعر و ادب میں برائے کار لانا اور ادبی حسن کاری کے عمل سے عہد ویران ہونے سے عبارت ہے، یعنی یہ ایسی شے ہے جس سے ادبی اظہار کے حسن و وسوسگی میں اضافہ ہوتا ہے۔ نئی اسلوب زور سے ادبی اظہار کا جس سے ادبی اظہار کی جہازیت، کشش اور تاثیر میں اضافہ ہوتا ہے۔ یعنی مشرقی روایت کی رو سے اسلوب لازم نہیں بلکہ ایک چیز ہے، جس کا اضافہ کیا جاسکے۔ پس اسلوب کے قدیم اور جدید تصور یعنی اسلوبیات کے تصور میں پہلا بڑا فرق یہی ہے کہ اسلوبیات کی رو سے اسلوب کی حیثیت ادبی اظہار میں اضافی نہیں بلکہ اصلی ہے، یعنی اسلوب لازم ہے یا ادبی اظہار کا ناگزیر حصہ ہے، جس کے ذریعے

زبان ادبی اظہار کا درجہ حاصل کرتی ہے۔ یعنی ادبی اسلوب سے مراد لسانی
سجاوٹ یا رعنت کی چیز نہیں جس کا رد عمل یا اختیار میکانیکی ہو بلکہ
اسلوب فی لفظ ادبی اظہار کے وجود میں پیوست ہیں“ (۳۶)

گوپی چند نارنگ کی رائے کے مطابق اسلوبیات ’اسلوب فہمی کا تو دعویٰ کر سکتی ہے
لیکن دب فہمی کا دعویٰ نہیں کر سکتی۔ ان کا خیال ہے کہ سہختیات اور پس سہختیات نے ادبی
تنقید کو جو فلسفہ سنا دیا ہے اس نے ادب فہمی کو نئی بصیرتوں پر استوار کیا ہے۔ (۳۷)
گوپی چند نارنگ ادب میں نظریے کی ہمیت کے منکر نہیں ہیں لیکن ان کے نزدیک
ادیب کا کسی گروہ ’جماعت یا نظریے سے وابستہ ہونا ادب کے لیے مہلک و مضر ہے۔ اس لیے
کہ ان کے نزدیک جو دیب یا شاعر جس جماعت یا نظریے کا ماننے وال ہوتا ہے وہ اسی کا بت
بنالیتا ہے ہر ادب و فن پارے کو اپنے ہی نظریاتی و جماعتی دائرے میں رہ کر دیکھتا اور تعین قدر
کرتا ہے۔ نتیجہ فن پارے کے ساتھ انصاف نہیں ہو پاتا۔ اس طرح سے مذہبی عقائد و نظریات
ہوں یا سیاسی سب بہتہ آہستہ کٹر عقیدگی کا شکار ہو جاتے ہیں۔ چنانچہ انھوں نے ایک جگہ لکھا
ہے۔

”کسی ایک نظریے کی پابندی سے فکر کی تازہ کارانہ راہیں مسدود ہو جاتی ہیں‘
یہی وجہ ہے کہ میں ادبی سیلوں کا سخت مخالف ہوں اور ہر پلیٹ فارم سے اپنے
اختلاف کے حق کا تحفظ کرتا ہوں‘ میرا ایمان ہے کہ کوئی سچ فن کار تنگ
نظر نہیں ہوتا ہو بھی نہیں سکتا وہ سماج کا فرد ہوتے ہوئے بھی اس سماج سے
بہتر یا باہر ہوتا ہے۔ یعنی ادب کی سب سے کھری حیثیت آؤٹ سائڈر کی
ہے۔ (۳۸)

گوپی چند نارنگ فن کار کو پابند نہیں کرتے وہ اس کی کامل آزادی کے حامی و وکیل
ہیں اور اس کی انفرادیت۔ خواہ وہ کسی بھی نوعیت کی ہو۔ کو عزت و قدر کی نگاہ سے دیکھتے ہیں
اور اس کی حوصلہ افزائی کو اپنا فریضہ تصور کرتے ہیں۔ وہ بلا کسی خوف و تردد کے بہ بانگ دہل
اس بات کا بھی اعلان کرتے ہیں کہ ترقی پسند تحریک اردو ادب کی ایک موثر تحریک تھی لیکن
اس نے جب نعرے بازی اور لیبل سازی کو اپنا شعار بنالیا اور ہر فن پارے کو اپنے اسی زاویے
سے دیکھنا شروع کر دیا تو ادب ادب نہیں رہا۔ یہاں تک کہ جب یہ تحریک آزادی کی راہ میں

سدا راہ ہوئی اور اس کی سخت گیری میں شدت آتی گئی تو اس عہد کے ادیبوں اور شاعروں نے بھی اپنی آزادی کا پرہم بند کر دیا جس کے نتیجے کے طور پر جدیدیت کی تحریک وجود میں آگئی۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ جن "یوں اور ناقدوں نے جدیدیت کو پرہم چڑھایا، ہر کسی کی تحریک کو فلسفیانہ ساس فراہم کی ان میں ایک احمد اور معتبر نام گوپی چند نارنگ کا بھی ہے، لیکن انھوں نے جدیدیت کو بھی اپنی منزل نہیں پایا۔

گوپی چند نارنگ کی تحریروں میں 'فکٹوں کی قدر و قیمت کا شعور سوتا ہے' یہ کسی ادیب یا ناقد کے لیے ایک ایسی صفت ہے جس سے موجودہ عہد کے راء کے باوجود ادیب و ناقد محروم ہیں، شاید کسی وجہ سے ان کی تحریروں میں 'تساؤ' ہوں بیانی اور غلطی سے پاک ہوتی ہیں۔ ان کا ذہن سائنسی اور استدلالی ہے، وہ جذباتیت اور تاثر پذیری سے بے نیاز ہو کر خاص علمی، سائنسی فکر اور معروضی خیالوں پر فن کو جانچتے اور پرکھتے ہیں اور یہ بنیادیں جدید سائنس کی فراہم کردہ ہیں۔ ان سب کے باوجود ان کی شخصیت جمالیاتی قوت سے بھی بہرہ مند ہے اور یہی خوبی انھیں فن کے جمالیاتی کردار سے ممتاز کرتی ہے۔ اس تفصیلی جائزے اور تجزیے کے نتیجے میں یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ گوپی چند نارنگ اس تنقیدی رجحان سے تعلق رکھتے ہیں جو شعر و ادب کے لحاظ، انبساط اور عطف و نشاط میں ہر برائی شہادت پر صبر کرتا ہے۔ اگرچہ تنقید میں گوپی چند نارنگ کا رویہ اسلوبیاتی اور ساختیاتی ہے تاہم، اپنے ذائقہ، خیالات کو ہی راونا بناتے ہیں۔ بے شبہ، انہوں نے راء تنقید کو 'غصہ'، 'تفسیر' کی ایک نئی جہت سے آشنا کیا ہے۔

محمد ذاکر

محمد ذاکر (پ ۱۹۳۲ء) کا مزاج کلاسیکی ہے۔ وہ اپنی تنقیدوں میں تاثراتی رویہ بھی برتتے ہیں اور عملی بھی۔ چوں کہ وہ دلی والے ہیں، اس لیے مذہب کے رسوم و نکات کی پاس داری، محاورات اور روزمرہ کی پابندی اور اسلوب میں وقار و سلیقہ مندی ان کی تحریروں کی خصوصیات ہیں۔ کسی موضوع پر سوچ سمجھ کر قلم اٹھانا اور پھر ذرا ذرا سی بات کا لحاظ رکھنا ان کی خاص عادت ہے۔

محمد ذاکر کی تنقیدی کائنات میں ایک کتاب ”آزادی کے بعد ہندستان کا اردو ادب“ اور چند مضامین ملتے ہیں، جو ماہ نامہ جامعہ نئی دہلی میں شائع ہو چکے ہیں۔ آزادی کے بعد ہندستان کا اردو ادب دراصل ان کا پی ایچ ڈی کا مقالہ ہے، جس پر دتی یونیورسٹی نے انھیں ڈاکٹریٹ کی ڈگری عطا کی تھی۔ اس مقالے میں انھوں نے ۱۹۴۲ء سے ۱۹۶۲ء کے دوران ہونے والے ادبی کاموں کا جائزہ لیا ہے۔ چوں کہ وہ ادب کو خدا کی پیداوار نہیں تصور کرتے، ان کے نزدیک اس کے ایک طرف اس کی ادبی و لسانی میراث ہوتی ہے اور روایات ہوتی ہیں اور دوسری طرف وہ سماجی فضا کے عصری اثرات قبول کرتا ہے، اس لیے اپنے مقالے کے پہلے باب میں انھوں نے اردو کے ادیب و شاعر کی اس ادبی و لسانی میراث کی نشان دہی کی ہے اور کسی قدر اختصار کے ساتھ اردو زبان و ادب کی ابتدا و ارتقاء کے بارے میں کچھ بنیادی باتوں اور دور جدید (۱۸۵۷ء سے ۱۹۴۷ء) کے رجحانات کا ذکر کیا ہے۔ دوسرے باب میں ”آزادی کی چھادوں“ کے عنوان سے ادبی تحقیقات کی سماجی معنویت واضح اور ذہن نشین کرنے کے لیے اس سیاسی اور سماجی فضا کے خط و خیال نمایاں کرنے کی کوشش کی ہے، جو تقسیم ہند، فرقہ وارانہ فسادات، شربار تھیوں کی ہندستان میں آمد، ہندستان کے لسانی مسائل،

ہندستان کے بین الاقوامی ذمہ داریوں کے احساس، محکوم اقوام کی جدوجہد آزادی میں دس چھٹی اور خود ہندستان میں آہستہ آہستہ بدلتی ہوئی سماجی زندگی اور تشدد آمیز انتخاب پسندی کے نتیجے میں رونما ہوئی تھی۔ تیسرے باب میں اس دور کی نثر و نظم کو موضوع بنایا ہے۔

محمد ذاکر نے شاعری اور نثر نگاری کا جائزہ لیتے ہوئے ۱۹۴۷ء کے بعد اور ۱۹۶۲ء سے پہلے کے اس ادبی رجحان کے آغاز کی نشاندہی کی ہے، جسے ہم جدیدیت کے نام سے جانتے ہیں اور جس کا ثر دوسری جنگ عظیم سے پہلے صحتہ ارباب ذوق کے ارکان اور خصوصاً میراجی کی نظموں میں ملتا ہے۔ ادب کے اس رجحان کو رومانی رجحان بھی کہا جاتا ہے۔ محمد ذاکر نے رومانی انداز نظر کو کسی ذاتی جذبے سے والہانہ وابستگی کا نتیجہ بھی بتایا ہے اور کسی صورت حال سے بددلی کا مظہر بھی (۳۹)۔ ان کا خیال ہے کہ فن میں یہ چیز انفرادی و ذاتی تجربے کے برہ راست اور شدید اظہار انفرادی لب و لہجے، مروجہ فنی ادب اور ادب سے کسی قدر بے پروائی کی شکل میں بھی نمایاں ہو سکتی ہے۔ اپنے اس خیال کی وضاحت کرتے ہوئے انھوں نے لکھا ہے :

”ہمارے پیش نظر دور میں خواہوں کی بھی تک تجریر، بے عقیدگی، قصاصی حرا، جنگ کے نتائج اور نفسانسی کی کیفیت وہ حقیقتیں تھیں جو ایک طرف تو شاعری کی برہمی اور احتیاج کا باعث بنیں اور دوسری طرف انھیں دوجہ سے اود اپنے فن میں اظہار ذات پر زور دینے میں مائل ہو اور اس کی تخلیقات میں اپنے ماضی کی یاد بھی نمایاں ہوئی۔ ماضی جو وقت گزرنے کے ساتھ اپنی سنگینی اور کھر دراپن کھودیتا ہے اور اپنے رد قوس و قزح کے سے رنگوں کا ہالہ بنا کر ذہن پر چھا جاتا ہے۔“ (۴۰)

باب چہارم میں ناول، افسانہ اور دوسری نثری اصناف کے رجحانات کی نشاندہی کی گئی ہے اور تجزیہ کر کے بتایا ہے کہ ان کا، سابق ادبی رجحانات اور پیش نظر دور کی زندگی سے کیا تعلق ہے اور ہمارے شعرا اور ادبا نے اپنے فن میں روح عصر کو کس حد تک سمویا ہے۔ اس سلسلے میں انھوں نے کسی قدر تفصیل سے اشعار اور نظموں کے بند پیش کر کے عملی تنقید کو بھی برتا ہے۔

محمد ذاکر نے تنقید و تحقیق کے رویوں اور پیش رفتوں کے جائزے کے ذیل میں

یہ تسلیم کرنے کے بعد کہ ۱۹۴۷ء تک اردو تنقید حالی، شبلی اور آزاد کے ہاتھوں شعرا کے تذکروں کی تنقیص و تمجید کی حدوں سے گزر کر جدید خیالات و افکار سے متاثر ہو چکی تھی اور مغربی ادب سے بہرہ ور مصنفین نے اسے عمرانی علوم سے استفادہ کرنا سکھایا، بتایا ہے کہ وحید الدین سلیم، امداد امیر، اثر، مرزا ہادی رسوا اور مہدی حسن افادی وغیرہ نے نیا تنقیدی شعور بخشا ہے، عبداللہ یوسف علی کی کتاب ”انگریزی عہد میں ہندوستانی تمدن کی تاریخ“ اور نو دریافت پرانی کتابوں پر مولوی عبدالحق کے مقدموں کو اولین کوشش قرار دیتے ہوئے یہ بھی بتایا ہے کہ ان چیزوں سے ادب کو نئے انداز سے سمجھنے اور پرکھنے کی پرصوص کوشش کا پتا چلتا ہے۔ انھوں نے ترقی پسند تحریک اور اس کے کارناموں کا تذکرہ کرتے ہوئے اپنے اس خیال کا بھی اظہار کیا ہے :

”بہ کسی معاشرے میں پیٹ کے مسائل مجموعی اعتبار سے منصفانہ طور پر حل نہیں ہوں گے تو ادبی تنقید کے لیے ایسے سوالوں سے سروکار رکھنا گزیر ہو گا کہ اس معاشرے کے فن کار نے سماجی مسائل پر کس انداز سے روشنی ڈالی ہے اور اس نے سماجی زندگی کی کیسی تصویر پیش کی ہے۔ اس طرح ادبی تنقید ایک حد تک سماجی تنقید کا ایک جز بنا رہے گی“ (۴۱)

محمد ذاکر نے تنقید کی رجحانات کا جائزہ لیتے ہوئے بتایا ہے کہ ۱۹۴۷ء سے ۱۹۶۲ء کے دوران مارکسی تنقید ایک قوی رجحان تنقید کی حیثیت حاصل کر چکی تھی، لیکن یہ رجحان تنقید اس دور کا تہوار رجحان تنقید نہیں تھا، اُس دور میں ہمیں ایسی تنقیدی کاوشیں بھی نظر آتی ہیں، جن میں ادبی فن پارے کی حسن شناسی میں زندگی اور ماحول سے اس کے رشتے کی تلاش، اس میں ڈوب کر فن کار کے نفسیات کی کارفرمائی اور فن پارے کے حسن کو اجاگر کرنے کی کوشش کی گئی۔ (۴۲) اُن کی نظر میں ۱۹۴۷ء سے ۱۹۶۲ء کی درمیانی مدت میں ایسے ناقدوں کی تعداد کم رہی ہے، جن کی تحریریں اپنے انداز و قد کی وجہ سے پہچانی جاسکتی ہوں۔ لیکن وہ یہ بھی خیال ظاہر کرتے ہیں کہ اس کمی کو افسوس ناک نہ تصور کیا جائے اس لیے کہ تنقید جتنی معروضی اور کم تاثراتی ہوتی جائے گی اور اسے جیسے جیسے ادب کے سماجی رشتوں اور کسی فن پارے کو ادیب کی نفسیات اور اس کی تہذیبی اور ادبی روایتوں کے پس منظر میں دیکھنے کا رجحان ترقی کرتا جائے گا، کسی قدر اسلوب بیان کی انفرادیت بھی کم ہوتی جائے گی۔ (۴۳)

محمد ذاکر "اب" سے باہر رہا۔ ابی پس منظر کا جائزہ لیتے ہوئے اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ ہمارے تنقید نگاروں نے زیادہ تر شاعری سے سروکار رکھا ہے لیکن یہ حیثیت مجموعی ان کے کارنامے واقع میں اور رفتار قابل ستائش ہے۔ انھوں نے عصری "اب" کے ساتھ ماضی کے کارناموں کو بھی سمجھ دیا اور غیر باب داری کے ساتھ پریشانی کو شش کی ہے۔ انھوں نے "عصر" کی کاوشوں پر مخصوص اندازِ نثری وجہ سے یہ نہیں کیا کہ "شعر" نثر سے کتنے بے خبر اور بے پروا تھے۔ ان کے جذبات کتنے تھے اور احساسات کتنے بے حیثیت تھے "اور نہ انھوں نے مؤلفی سوال تنقید کی کسوٹی پر راونہ و ادب کو پرکھا۔ یہ ختم گایا کہ "ارو شاعری میں" یا "نثری بدھیاں اور بدھیر" "بلکہ ان کی نظر میں، محنت تھی۔ (۴۴)

محمد ذاکر تحقیقی کام میں باقیہ دن رات بہ انجمن ترقی اردو کے سر باندھتے ہیں۔ (۴۵) اور اپنے پیش کردہ تحقیقی کار میں اور تصور کرتے ہیں۔ (۴۶) اس لیے کہ اس دور میں بعض "ارے" رسائل و روزانے تحقیق ہی کو اپنا دائرہ عمل قرار دے رہا تھا، نئی نئی دریافتیں نہیں اور قدیم دواوین، تذکرہ اور دوسری نثری تصانیف کے مختلف نسخوں کا موازنہ کر کے تدوین کی اور اردو ادب کی تاریخ کو نئی تحقیق سے نئی روشنی میں زسہ نو بکھنے کی طرف بھی توجہ کی۔ مختلف علاقوں میں اردو ادب کی ترویج و اشاعت اور ارتقاء کی تاریخ پر بھی تائیں "میں" اصناف ادب میں داستان، مثنوی، مرثیہ، قصیدہ، رباعی، ڈرامے، مکتوب نگاری، سفر نامے، سوانح عمریاں اور مصحفیت وغیرہ پر تحقیقی کام ہوا۔ (۴۷)

محمد ذاکر نے تنقید و تحقیق کا جائزہ لیتے ہوئے ڈرامے پر تفصیل سے روشنی ڈالی ہے۔ "ظہیر" و "مزاحیہ" مضامین اور "روشنی" پر بھی۔ اور رپورٹاژ بھی۔ لیکن ان تمام جائزوں سے اس نتیجے پر پہنچا کہ انصاف نے اردو ادب کے ہر دو سالہ کاموں کی ایک روداد پیش کر ہے۔ اس اعتبار سے اسے زیادہ سے زیادہ روداد کی تنقید کا نام دیا جاسکتا ہے۔ کہیں و کسے مقام پر بھی ان کے کسی ابی نثر یا نقطہ نظر کا ظہار نہیں ملتا۔

جیسا کہ ابتدائی سطور میں لکھ چکا ہوں کہ محمد ذاکر کی مطبوعہ شکل میں صرف ایک کتاب "تراوی کے بعد ہندستان کا اردو ادب" "معتی ہے۔ بہتہ "جامعہ" کے شماروں میں "ہند مت" اور "تہہ" سے بھی ملتے ہیں جن سے ان کے ادبی و تنقیدی رجحانات کا مزید پتا چلایا جاسکتا ہے۔

محمد ذاکر نے میر تقی میر کی غزل کا بھی مطالعہ کیا ہے۔ انھوں نے صرف میر کے
 غزلوں کی مثال اس کیمیائی جزو سے دی ہے 'جو سطح آب پر نہ پھٹتا ہے اور نہ پھیلتا ہے، جس
 کہ تہ آب میں بیٹھ کر اپنے اثرات سے پورے دریا کے پانی کو دیر تک قائم رہنے والی حرارت دیتا
 ہے' وہ کیفیت طاری کر دیتا ہے جسے ایک اضطراب پیہم سے یا جگر پر ایک مسلسل خراش ناال
 دینے سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ اس کی وجہ محمد ذاکر کے نزدیک یہ ہے کہ میر کے شعر خود میر
 کی روح کی گہریوں میں ڈوب رہے ہیں۔ میر کے کام پر عام تبہ ویہ ہے کہ وہ حزن و
 امید ہوتا ہے 'محمد ذاکر نے اس کی تھپیڑی ہے' اس سلسلے میں وہ فیصلہ کن انداز میں لکھتے ہیں

'(میر) کا کام دراصل تب اثرزوی اس منزل کا پتہ دیتا ہے ' جہاں ایک
 غم آتش کمال ضبط و معصومی و مسکینی نرم ' دھیمے بچے میں کائنات کے ہر دم
 بستے بگڑتے ہوئے لم زانکھیں کو بہ تبسم و امانی اپنے محسوسات اور جذبات
 یک خفیف سی حسرت سب میں سمو دیتا ہے'۔ (۴۸)

محمد ذاکر کے خیال میں غالب جب میدان شاعری میں آئے تو اردو غزل اپنی تکیوں
 کو پہنچ چکی تھی۔ غالب کا کمال ان کے نزدیک یہ ہے کہ غالب نے قدیم مضامین کو جدید اور
 تازہ انداز و اسلوب میں پیش کیا 'اس طرح غالب نے غزل کو وسعت بخشی اور زبان کو آگے
 بڑھایا۔ انھوں نے لکھا ہے :

'اُن (غالب) نے خیال میں حسن فروغ شمعِ سخن کے لیے پہلے دل گداختہ پیدا
 کرنا ضروری ہے اور یہ دل گداختگی ان کے کلام کی خصوصیت ہے۔ (۴۹)'

محمد ذاکر نے ذوق کی غزل پر گفتگو کرتے ہوئے اپنے اس خیال کا اظہار فرمایا ہے کہ
 ذوق کے اخلاقی اور ماضی مضامین والے اشعار اس لیے مقبول ہیں کہ وہ ذوق کی قد و صبح کے
 عین مطابق ہیں۔ وہ ذوق کی زندگی کو ایک ایسی کشتی سے تشبیہ دیتے ہیں جو بہنے پھٹنے بہاؤ
 کے ساتھ بہتی چلی جاتی ہے۔ اُن کا خیال ہے کہ ذوق انسانی ذہن کی کارکردگی کی امکانی
 حدود کی توسیع نہیں کرتے 'عام اخلاقی و واعظانہ مضامین ہوں یا عاشقانہ' وہ عام فہم زبان اور
 محاورہ و روزمرہ کے مطابق ادا کر دیتے ہیں، کوئی انوکھا تجربہ یا کسی جذبے کی خدمت نہیں
 دکھاتے، البتہ زبان وہ یکی استعمال کرتے ہیں، جو ان کے روزمرہ کے مطابق ہوتی ہے اور سننے
 والوں کو کسی الجھن میں نہیں ڈالتی۔ انھوں نے ذوق کی شاعری خصوصاً غزل کا خصوصیت

کے ساتھ تجزیہ کیا ہے ' ذوق کے ماقبل و مابعد کے اساطین غزل کے حوالے سے ذوق کی غزل کا فقدان مطالعہ کر کے بتایا ہے کہ ذوق کے غزل کے اشعار اکہرے ہیں ' ان کے ہاں غلط گنجینہ معنی کا طعم نہیں بنتا ' ان کے ہاں سرمستی ' سپہ دلی اور والہانہ پن یا اقبال کی کیفیت بھی نہیں ہے۔ اور یہ بھی کہ ذوق نے میر کی طرح اپنی ذات کو جب غم سے سنوارا نہیں ہے کہ ان کے اشعار اپنے سامع کو پگھلا دیں ' ذوق غالب کی طرح نہ جہاں کی تنگی کا ذکر کرتے ہیں نہ آسمان کی وسعتوں کا۔ اور اگر کبھی تنگی جہاں کا خیال آتا ہے تو بس اتنا کہتے ہیں

احاطے سے فلک کے ہم تو کب کے

نکل جاتے مگر رستہ نہ پایا

محمد اکر کی رائے میں غالب کی یہ غور، قدرتی فضا یا مظاہر قدرت کے پیچھے بھاٹکنے یا اس کے سرور و غور مٹل جانے کے چینی بھی ذوق کے ہاں نہیں ہے۔ نکلتے ہیں ' نہ ان (ذوق) کے ہاں لنگوٹی میں پچائے سینے کی کیفیت ہے ' یہ نظریہ کا ' ہوم دھڑکا ' نہ جرات کی کھل دیں مودہ بندی نہ مومنوں سرسبز خیوں کا ' بیچارہ ' ان کے ہاں عام واردات کو عام فہم زبان میں بیان کر دینے کی کیفیت چھائی ہوئی ہے۔ جس میں محاورہ بندی کا رنگ نہیں ملتا۔ مگر نہیں رہتا۔ مگر اس محاورہ بندی میں ' سچ کی سی شدت نہیں ہے۔ (۵۰) "

محمد ذاکر نے نظریہ اہم آہائی کی نظر " سوشل نامہ " کو ماضی حال اور مستقبل قریب کے عہد کے لیے عدیم امثال فن پارہ قرار دیا ہے۔ (۵۱) لیکن اپنے اس دعوے کو انہوں نے ' نیک کا جامہ نہیں عطا کیا۔ آئن نظیر کو خواہ کوئی درجہ دے دیا جائے، ان کے اپنے عہد میں ان کی تاریخی کو وہ مقبولیت نہیں حاصل رہی ہے ' جس کی طرف محمد ذاکر نے اشارہ کیا ہے۔

محمد ذاکر نے سید حیدر حیدر ممد کے فن کا بھی مطالعہ کیا ہے۔ اگرچہ وہ زبان کو معاشرتی زندگی کی پیداوار تصور کرتے ہیں اور ادب کو معاشرے کی بنیادی قدروں کا خزانہ اور اس کے خیالات کا مین اور اس کی امنگوں کا اشاریہ ' لیکن ان کا خیال ہے کہ اس میں معاشرے کی ذہنی زندگی کے آثار و قرائن کا مجرور فلسفے کی زبان میں بیان نہیں ہوتا اور نہ کسی سیاسی جماعت کے منشور کا سا پیرایہ اختیار کیا جاتا ہے۔ وہ کہتے ہیں

" ادیب ' معاشرے کی مخصوص فکر اور طرز زندگی سے غافل سمیز ہوا ہے

میں ظاہر کرتا ہے کہ گزرنے کے ساتھ ساتھ وہ بالکل بے رنگ یا بے طغ نہیں ہو جاتا۔ اس کی زبان اور اس کے حرکات سماج کی اس زندگی کی دین ہوتے ہیں جس سے اس کی شخصیت کی تشکیل ہوتی ہے، لیکن اس کی تخلیق بہ ہر حال نفردی کوشش و کادش کا نتیجہ ہوتی ہے۔“ (۵۲)

اُن کا احساس ہے کہ ہر اچھے ادیب میں خلاق دانش ور چھپا ہوا ہوتا ہے، وہ محض سماج کی واقعی زندگی کی ہو بہ ہو نقای یا عکاسی نہیں کرتا ورنہ رزمی طور پر وہ اپنے اظہار میں روایتی اسامی یا پیرایوں کا پابند رہتا ہے۔ اس لیے وہ یک طرفہ معاشرتی اقدار کا محض و ترجمان ہوتے ہوئے بھی، اُن کا احتساب کرنے کا حوصلہ نہیں رکھتا ہے اور دوسری طرف ادبی اظہار کے پیرایوں کو وسعت دینے کا بھی۔ اس سلسلے میں ان کا یہ کہنا کہ حیدرمد اس مشرقی ذہن کی نمائندگی کرتے ہیں، جس نے مشرقی ممالک کے میر و سفر کے دوران اپنے مشہدات کو اپنی فنی شخصیت کا جز بنانے اور فکری عہد سے تہذیب مغرب سے اپنے آپ کو سنوارنے کی کوشش کی ہے، ایک روشن حقیقت کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس سے اس بات کا بھی پتا چلتا ہے کہ وہ تنقید میں کسی ”گوگوئی“ کو ردوار کھنے کے قائل نہیں ہیں۔ البتہ یہ بات عجیب سی لگی کہ انھوں نے نہ جانے کیوں سید سید حیدرمد کے فن اور اسلوب پر گفتگو کرتے ہوئے ان کی دختر نیک، ختر قرۃ العین حیدر کا بھی ذکر چھیڑنا ضروری سمجھا۔ حالانکہ بات ”حیدرمد کی بیٹی اور نام وراثیہ قرۃ العین حیدر“ لکھے بغیر بھی کہی جاسکتی تھی۔ (۵۳)

محمد ذاکر کا نقطہ نظر ہے کہ ہر فن کار میں ایک دانش ور چھپا ہوا ہوتا ہے، جو فکر سے سروکار رکھتا ہے، مگر مستند دانش وروں اور فلسفیوں کی طرح مجرد فکر کا کاروبار نہیں کرتا۔ ان کا کہنا ہے کہ اگرچہ فن کار کی محنت و سرگرمی کے نتائج سے فوری مادی اور جسمانی ضروریات رفع نہیں ہوتیں، وہ افراد کے طغ و انبساط کا سبب ضرور بنتی ہیں۔ کبھی وہ رواج اور مذاق عام کو محکم کرنے میں مددگار ہوتی ہیں، سماج کے اوہام و عقائد کی وثیقہ کر کے انھیں تقویت بخشتی ہیں اور کبھی ان پر سوالیہ نشان قائم کرتی ہیں۔ (۵۴)

محمد ذاکر اگرچہ جمالیاتی تنقید کو بھی برتتے ہیں، لیکن یہ حیثیت مجموعی ان کے ہاں تاثراتی تنقید یا پھر عملی تنقید کا غلبہ ہے۔

مشیر الحق

مشیر الحق (۱۹۳۳ء - ۱۹۹۰ء) بنیادی طور پر اردو ادب کی حیثیت سے نہیں شہرت و نام واری بھی حاصل رہی ہے۔ "اب اور تنقید ان کا موضوع نہیں رہے ہیں بھی ابھی ان موضوعات پر جو پتہ بھی انھوں نے لکھا ہے اسے نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ وہ نامہ جامعہ کے سزا کی سے پہلے کے فائلوں میں ان کی بی بی پی میں تھی ہیں، جنہیں ہم جامعہ میں سزا کی سے پہلے تخلیق کیے جانے والے ادبی سرمایہ میں شامل کرتے ہیں۔" ادب اور ادبیات میں سرمایہ "مشیر الحق کا یہ مضمون نامہ جامعہ کے اگست ۱۹۴۶ء کے شمارے میں شائع ہو گیا ہے۔ یہ مضمون مشیر الحق کی ادبی حیثیت کا بھی قیاس کرتا ہے اور تنقید کی نقطہ نظر کی وضاحت بھی۔ اس میں انھوں نے لکھنؤ کے شعری، ادبی، سماجی و ادبی تحریف کرایا ہے۔ وہ دبستان جس سے اردو ادب کی تاریخ میں ایک مضبوط اور توانا روایت کا پتا چلتا ہے۔ انھوں نے لکھنؤ کی شاعری کا اصل دور نام بخش تاریخ سے بتایا ہے اور تاریخ ہی کے مقدمہ مرتبہ کو متعین کرنے کی کوشش کی ہے پھر آتش کو لیا ہے اور بتایا ہے کہ آتش اور نور کے ہاں جو روانی اور صفائی آتی ہے یہ سب تقلید آتش کا نتیجہ بلکہ فیض ہے۔ آخر میں انیس و دہرے کی شعری خدمات کو سراہا ہے ورنہ ان کی مرثیہ نگاری کو غیر فانی قرار دیتا ہے۔ ان کے نزدیک انیس و دہرے کی شاعری ایک ایسا نمونہ ہے جس سے شاعری کی کسی بھی صنف میں طبع آزمائی کے لیے سادگی، سادگی، سادگی اور سادگی وغیرہ میں استفادہ کیا جاسکتا ہے۔ (۵۵)

منظر اعظمی

منظر اعظمی (سید عنایت اللہ) (۱۹۳۴ء-۱۹۹۷ء) جامعہ ملیہ اسلامیہ کے معلم بھی رہے ہیں اور معلم بھی۔ ان کی شعری و ادبی تربیت میں جامعہ کے ادبی ماحول اور مخصوص نظام تعلیم و تربیت کا بڑا اہم حصہ ہے۔

منظر اعظمی، اگرچہ ایک شاعر کی حیثیت سے بھی شہرت رکھتے ہیں اور ادیب و ناقد کی حیثیت سے بھی، لیکن ان کی کتابوں اور مقالات سے ہم اسی نتیجے پر پہنچے ہیں کہ وہ اردو ادب کی تاریخ کے ناقد و محقق ہیں، وہ جب اور جس موضوع پر بھی قلم نقد اٹھاتے ہیں ان کا رویہ تاریخی اور تحقیقی ہوتا ہے۔ سرسری طور پر کسی موضوع سے گزر جانا ان کے ادبی مسلک کے منافی ہے۔ اس ذیل میں ان کی کتابیں ”اردو میں تمثیل نگاری“ سب رس کا تنقیدی مطالعہ، ”تلاش و تعبیر“ اور ”اردو میں شعری زبان کی اصلاح کی کوشش“ اور ان کے مقالات ”دبستانِ دہلی و لکھنؤ یعنی چہ؟“ ”اردو تحقیق جہتیں اور دریا“ ”انشا کے حریف و حریف اور ابوالکلام آزاد کی نثر“ وغیرہ کا ذکر دعوے کی دیں سے طوری کیا جاسکتا ہے۔

اردو میں تمثیل نگاری دراصل منظر اعظمی کا وہ تحقیقی مقالہ ہے جو انھوں نے گیان چند جین کی نگرانی میں تحریر کیا تھا، ورنہ جموں یونیورسٹی نے اس پر انھیں پی ایچ ڈی کی ڈگری تفویض کی تھی۔

منظر اعظمی کی یہ کتاب نکلنا ابواب پر مشتمل ہے۔ پہلے باب میں تمثیل نگاری، تشبیہ، استعارہ، کنیہ، اشارہ، نثاب، شبہ سازی، سر نیزہ، محاکات، استعراق، قیاس، امیج، رمزیت

اور مدت نگاری کی تعریف کی ہے۔ تمثیل نگاری کے شرائط، تمثیل نگاری کے مقاصد اور اس کی خصوصیات و اقسام پر سیر حاصل گفتگو کی ہے۔ دوسرے باب میں ”سب رس“ اور ”دستور عشق“ وغیرہ پر گفتگو کی ہے اور تیسرے باب میں گلزار سرور اور ”حداق العشاق“ کے ماخذ ان کی کہانیوں کا تمثیلی جائزہ اور خصوصیت کے ساتھ گلزار سرور کے تمثیلی رنگ کا انکشاف کرنے کی کوشش کی ہے۔

منظرِ اعظمی نے اردو تمثیلی نگاری کے چوتھے باب میں تمثیل نگاری کے پچھ نمونے پیش کیے ہیں۔ اس ضمن میں انھوں نے اخوانِ صفا، کلید و دمنہ، تہودیش اور شک و شبہ کی کہانی، منطق الطیر اور پنجابی ہچکا، مثنوی مولانا روم کے قصوں، سودا، انش اور دوسرے شعرا کے قصیدوں، انش، دہم کا مناظرہ، مہر کی مثنوی اور نامہ، نظیر کا ہنس نامہ، بولستان خیال کا طسم اجرام و اجسام، طسم سن فیکون، نذیر احمد کے ناول حیرت کی مثنوی، جنگ عشق کا خلاصہ، جنگ عشق پر تبصرہ، پیدائش کے اردو نئے ادبیات کے کرداروں کا تفصیلی تذکرہ کیا ہے۔ پانچویں باب میں اردو پر انگریزی تمثیل نگاری کے اثرات، منشی حزیر الدین کی جوہر عقل اور اس کے ماخذ اس کی کہانی اور اس کا تمثیلی جائزہ اور اس کی زبان پر تفصیلی اظہار خیال کرتے ہوئے چھٹے باب میں انگریزی زبان کے زیر اثر لکھی جانے والی تمثیلوں میں ”خطِ تقدیر“ کو خصوصی اہمیت دی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ خطِ تقدیر انگریزی تمثیل نگاری سے متاثر ہونے کے باوجود کسی خاص انگریزی تمثیل کا چرچہ نہیں ہے۔ منظرِ اعظمی کے نزدیک ۱۸۶۲ء میں لکھا جانے والا ناول ”خطِ تقدیر“ اس لحاظ سے بھی اہم ہے کہ اس میں ناول کا انداز ملتا ہے اور شعوری طور پر اسے داستانی عناصر سے محفوظ رکھا گیا ہے۔ ان کی رائے میں اس وجہ سے اسے اردو کا پہلا ناول بھی ہونے کا شرف حاصل ہے۔

اردو تمثیل نگاری کے ساتویں باب کو منظرِ اعظمی نے محمد حسین آزاد کی تصنیف ”نیرنگ خیال“ پر تفصیلی گفتگو کے لیے مختص کیا ہے۔ اس سلسلے میں اعظمی کا یہ بیان خصوصی اہمیت کا حامل ہے:

”وجہی کی طرح آزاد کا بھی خیال تھا کہ اس رنگ خاص تمثیل نگاری کی ابتدا وہی کر رہے ہیں۔ وجہی تو کسی حد تک یہ کہہ کر اپنی بات صحیح کر سکتا تھا کہ کم سے کم اردو میں اس کو متعارف کرانے کا سہرا اسی کے سر ہے۔ اس نے اخذ

استفادہ کیا بھی ہے تو فارسی سے کیا ہے۔ اردو میں کم سے کم اس کے سامنے کوئی دوسری کتاب نہیں تھی۔ لیکن مولانا محمد حسین آزاد کے لیے یہ قطعی زیہ تھ کہ وہ اپنے ہم وطنوں کو یہ کہہ کر خوش فہمی میں مبتلا کرتے کہ تمہیں 'مکاری' جو انگریزی قلوب میں بند ہے اور جس کی کنجی انگریزی زبان میں ہے اس سے اخذ و استفادہ کر کے اگر کسی نے اس رنگ کو پیش کیا ہے تو وہ وہی ہیں۔ اس لیے کہ اظہار و بیان کی یہ صنعت محمد حسین آزاد سے بہت پہلے ہندوستان کی دوسری زبانوں کے ساتھ اردو میں بھی متعارف ہو چکی تھی اور فارسی انگریزی سے بہت آسان تر ہے یا اخذ و استفادہ کر کے پیش کی جا چکی تھیں۔

۔ (۵۶)

آگے چل کر منظرِ اعظمی یہ بھی لکھتے ہیں :

"اگر وہ (آزاد) "سب رس" سے واقف نہیں تھے تو کم سے کم "خطِ تقدیر" مطبوعہ ۱۸۶۲ء اور "جوہرِ عقل" مطبوعہ ۱۸۶۵ء یعنی مولوی کریم الدین اور فتنی عزیز الدین کی تخلیقات سے ضرور واقف ہونا چاہیے تھا جو اس سے پہلے قریب کے زمانے میں چھپ کر مقبول ہو چکی تھیں۔ اس کے علاوہ ان جیسے بل علم کو ان کتابوں سے ضرور باخبر ہونا چاہیے تھا جو انگریزی اور سنسکرت سے بھی ترجمہ ہو کر چھپ چکی تھیں اور جن سے ان کے زمانے کے ہندی علماء کے علاوہ فرانس کا مشہور مستشرق گارساداسی بھی واقف تھا۔" (۵۷)

منظرِ اعظمی کے نزدیک "نیرنگ خیاب" کی سب سے بڑی کم زوری اس کا خواب کا مہونہ منت ہونا ہے۔ اس لیے اس کے ادھے سے زیادہ مضامین خواب و خیال ہی پر مشتمل ہیں اور خواب تمثیل کے لیے زیادہ مفید نہیں ہوتا۔ یہ تاثر کبھی پیچھا نہیں چھوڑتا کہ ہے تو یہ خواب ہی کی بات اس سے حقیقت کا کیا واسطہ۔ منظرِ اعظمی کی رائے میں اچھی تمثیل خواب نہیں، حالت بیداری کی حالت کے لیے ہوتی ہے اور یہ احساس دلاتی ہے کہ جو کچھ ہو رہا ہے وہ حقیقت ہے۔ (۵۸)

منظرِ اعظمی کی رائے میں آزاد پہلے انشا پرداز تھے اور بعد میں کچھ اور۔ انہوں نے

انشا پرداز کی کے بل بوتے پر تمثیل نگاری کے تین خط و خال ابھارنے چاہے، لیکن وہ دھندلا کے رہ گئے۔ آزاد کی انشا پرداز کی تمثیل پر غالب آگئی اور یہی حسن داغ بن گیا۔

آٹھویں باب میں آزاد کے بعد کی تمثیل نگاری کا جائزہ دیا گیا ہے۔ اس ذیل میں حاجی محمد خاں (رئیس خوجہ) کی کتاب ”طلب صادق“ مطبع خادما، مدد علی ۱۹۶۶ء، بابو رنجیت سنگھ کی ”قصہ ہفت چین“ مطبوعہ چین بک ڈپو، علی ۱۹۰۲ء، اور صاحبزادہ محمد خاں کی کتاب ”ایک دن پچاس حکامہ“ کو خصوصیت کے ساتھ موضوع بحث بنایا ہے۔ اس ضمن میں منظر اعظمی نے راشد خیری کی ”منزل لہرہ“ پر بھی اظہار خیال کیا ہے اور انھیں آزاد کا سچا مقلد و پیرو قرار دیا ہے۔ (۵۹)

منظر اعظمی نے کتاب کے نویں، آخری باب میں تمثیل نگاری کا مجاہد جواز لیتے ہوئے تمثیل نگاری کی دشاریوں، تمثیل کے موضوع، اسلوب اور تمثیل کے نمونی و مثال پر بھی بحث کی ہے۔ اردو تمثیلی نگارشوں پر تبصرہ کرتے ہوئے مشرقی و مغربی تمثیلوں کا فرق واضح کیا گیا ہے اور تمثیلی نگاری کے مسلسل پر روشنی ذلت ہوتے فیصلہ من اور حتمی انداز میں بتایا ہے کہ سائنس کی مزید ترقیوں انسان شعور کی گہرائیوں، حتمی دور کے انسان کے کرب اور ”کشت“ کے سماجی نمونوں و برکتوں میں، تمثیل کے اس کی بات نہیں رہی۔ اس لیے مستقبل میں اس کے فروغ کے امکان سے میل کہنا درست ہے۔ (۶۰)

منظر اعظمی تمثیل نگاری کے اس طویل، مسلسل مطالعے کے بعد اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ انسان نے جب بوسہ سیکھا، اسی وقت سے داستانوں میں بھی شریعت مانی اور اس کا داخلی، خارجی شعور جوں جوں بڑھتا رہا پسند کیا داستانوں کا فرتادہ اور سچ درخشاں اور لطیف ہوتا گیا اور پھر مختلف اسلوب و انداز کے مراحل سے گزر کر، حد و اسلوب کوئی کی روایت نے تمثیل نگاری کی شکل اختیار کر لی۔ وہ جذب سے غبار، یوں برقی کو سمجھنے سے ہے تمثیل کو ایک بہتر اسلوب تصور کرتے ہیں۔

”سب رس“ کا تنقیدی مطالعہ منظر اعظمی کی یہ سہم تشبیہ کی کتاب ہے۔ اس میں تنقید و تحقیق کی دونوں روایتیں باہم ہم رکاب اور شانہ بہ شانہ نظر آتی ہیں۔ دراصل یہ کوئی نیک سے مستقل تصنیف نہیں، بل کہ منظر اعظمی کی متعدد کتابوں میں دو تمثیل نگاری کا ایک باب ہے جسے انجمن ترقی اردو ہند نے مختصر نمونوں کے ساتھ ایک سے کتابی شکل میں

اردو تنقید کا سفر

شائع کیا ہے۔

منظرِ اعظمی نے ملا سدائد و جہی کی کتاب ”سب رس“ کو اردو میں غیر مذہبی نثر کا سب سے پہلا مکمل نمونہ اور تمثیل نگاری کا اولین شاہ کار قرار دیا ہے۔ (۶۲)

’سداش و تعبیر‘ ”منظرِ اعظمی کے ان سترہ مضامین کا مجموعہ ہے‘ جو انھوں نے ۱۹۷۰ء سے ۱۹۸۲ء کے درمیان تحریر کیے تھے اور مختلف رسائل و جرائد میں چھپ بھی چکے تھے۔ ان میں بعض مضامین خاص تحقیقی نوعیت کے ہیں اور بعض تنقیدی یا تفہیمی۔ ان تمام مضامین میں منظرِ اعظمی ادب کے نئے افقوں کے متلاشی اور جدید انداز فکر کے جویندہ کی حیثیت سے نظر آتے ہیں۔ اردو شاعری اور عصری تقاضے ’اردو شاعری کا ہندستانی لب و ہجہ‘ اردو کی روایتی شاعری میں محبوب کا تصور اور ادب میں انفرادیت کا تصور وہ مضامین ہیں جنہیں ہم تحقیقی بھی کہہ سکتے ہیں اور تفہیمی بھی۔ میر ایک عظیم ہندستانی شاعر ’غالب‘ کے کام میں امید و یاس‘ غالب کا تصور عشق و محبوب‘ اقبال اور اہل زبان ’غزل اس کی لفظیات اور اقبال‘ اردو کی صحت مندی میں اقبال کا حصہ اور تصور انا‘ نزکیت اور تصور خودی‘ خاص تنقیدی مضامین ہیں اور دستور عشاق کا ماخذ‘ اردو کی تمثیلی تحقیقات‘ جوہر عقل اور اردو شاعری میں کرشن کی مرلی تحقیقی نوعیت کے۔

منظرِ اعظمی یہ تسلیم کرتے ہیں کہ ترقی پسند تحریک نے اردو ادب کو ایک نئی انقلاب بخشا‘ شاعروں اور ادیبوں کی فکری جوں گاہ کو وسعت دی مواء بیت ہر دو اعتبار سے نئے اضافوں سے اردو شاعری اور ادب کو مالدار کیا۔ لیکن ان کا یہ بھی احساس ہے کہ دہنی اور سماجی طور سے نوجوانوں میں نعرے بازی اور جھنجھاہٹ کو پروان چڑھانے میں اس کا ہم روی رہا ہے‘ جنسی بھوک میں شدت پیدا کی اور طبقاتی کش مکش کو تیز سے تیز کر کے زندگی کو انقلابات سے بھر دیا۔ ایسی صورت میں جو چیز وجود میں آئی اسے شعر و ادب کی قسم کی کوئی اور چیز تو کہہ سکتے ہیں لیکن اسے شعری ادب سے نہیں تعبیر کیا جاسکتا۔ (۶۳)

منظرِ اعظمی کے نزدیک آفاقی شاعری کی پہلی خوبی یہ ہونی چاہیے کہ اس میں حیات و کائنات اور فرد اجتماع کے تعلق کو اجاگر کیا گیا ہو اور فن کی جملہ خوبیوں کے ساتھ ساتھ اس میں دیکھنے کی چیز یہ بھی ہوتی ہے کہ اس کے افکار و خیالات کی صحت مندی نے زندگی‘ سماج اور ادب پر کہاں تک اثرات ڈالے ہیں۔ منظرِ اعظمی کا خیال ہے کہ مذکورہ بالا سوئی پر میر و غالب

پورے تو اترتے ہیں کہ انھوں نے اپنے ہاں حیات و کائنات کے مسائل کو برتا ہے لیکن ان کے ہاں کوئی منضبط فکر نہیں ہے بلکہ منتشر اور متضاد خیالات ان کی پریشاں فکری کے گواہ بن گئے ہیں اور یہ بھی کہ انہوں نے زندگی اور سماج کی کوئی رہنمائی نہیں کی ہے۔ (۶۳)

منظرِ اعظمی کی رائے میں متذکرہ معیار پر اردو شعر و ادب کی دنیا میں اقبال پورے اترتے ہیں اور اسی لیے صرف وہی آفاقی شاعر ہیں۔ (۶۴)

منظرِ اعظمی نظیر اکبر آبادی کی شاعری کو عظیم شاعری میں یہ نہیں تسلیم کرتے کہ ان کی شاعری پر ہندوستانی کا غلبہ ہے۔ انکی شاعری سلیقہ شعری و رفتی رچاؤ سے خالی ہے۔ ان کے ہاں کوئی بات دل کی بات نہیں ہے۔ انھوں نے نفسِ خربتی اور بیانیہ شاعری کی ہے۔ انھوں نے عوامی زبان میں شاعری کی ہے، عوام کے مسائل پر اظہارِ خیال کیا ہے اور اپنی شاعری کو عوامی بنانے کے لیے عوام کے لئے سیدھے الفاظ کو اپنی شاعری میں سمویا ہے، جس کی وجہ سے شعر کی عظمت اور روحانی نظر انداز ہو گئی ہے۔ کہتے ہیں

”ان (نظیر اکبر آبادی) کی شاعری میں، یہاں تک کہ بوجہ اور وصفِ عوامی میں، نیچے اور فقیہانہ سو حق کی چیز ہو کر رہ گئی ہے، اس میں شعری شرافت اور فنی شائستگی نہیں۔ اس لیے اس میں ابتذال اور ساقیت گئی ہے اور وہ اہلِ شائستگی پر برا بھلا کہتی ہے۔ عوامی رنگو رنگ اور چیز ہے اور عوام سے گفتگو کرنا چاہتے اور ہی سے۔ نظیر عوامی زبان بولنے کی وجہ سے عظمت سے گر گئے ہیں اور میر عوام سے گفتگو کرنے کے سبب عظیم ہو گئے ہیں۔“ (۶۶)

منظرِ اعظمی نے اپنی کتاب ”اردو میں شعری زبان کی اصلاح کی کوشش“ میں کلاسیکی تنقید و منظم کرنے کی کوشش کی ہے۔ انھوں نے شعری زبان کی اصلاح کی تاریخ پر روشنی ڈالتے ہوئے بتایا ہے کہ شعری زبان کی اصلاح کی کوشش کا آغاز وہی سے ہوا مگر اسے باقاعدہ تحریک کی شکل دینے میں حاتم پیش پیش رہے ہیں یہی، وہ تحریک ہے جو مرحلہ بہ مرحلہ تلامذہ و تاج کے تلامذہ کے دور میں زور پکڑ گئی۔

منظرِ اعظمی نے ”دبستان کے معنی و مفہوم کو واضح کرتے ہوئے دہلی و لاہور کے دبستان کی نشی ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ ”دبستان“ معنی و مفہوم کے اعتبار سے سکول کو کہتے ہیں اور اسکول کا تصور استادی و شاگردی سے ہٹ کر نہیں کیا جاسکتا۔ اس صورت میں ادب میں

دبستان“ کا مفہوم کسی خاص فکر یا اسلوب کے سلسلے میں کچھ مخصوص قواعد و ضوابط پر اصرار کرنے سے ہے اور اس اصرار کا تعلق تدریس، تنقید اور حلقہ بہ گوشتی سے ہے۔ اس پہلو سے ایک استاد دانش ور اور قائد کی حیثیت زیادہ نمایاں ہوتی ہے لہذا ”دبستان“ کو اشخاص و افراد سے منسوب ہونا چاہیے نہ کہ امصار و دیار یا شہر و قصبہ سے۔ تحریکوں کے لیے تو شہر یا قصبہ سے بہت مناسب ہوتا ہے، مثلاً علی گڑھ تحریک یا دیوبند تحریک وغیرہ لیکن کسی اسلوب یا نظریہ کے لیے تہ و قصبہ نہیں شخص یا فرد کا منساب مناسب ہوتا ہے۔ اس لیے کہ شہر یا قصبہ عموماً نئی نئی زبانوں اور اسالیب کے مراکز ہوتے ہیں، اُسی طرح جس طرح کہ ایک شہر میں نئی نئی اور مختلف میڈیموں کے اسکول ہوتے ہیں۔ ان تمام وسائل کی روشنی میں منظر عظمیٰ نے ثابت کیا ہے کہ دبستان کے خاص اور واقعی مفہوم کو نظر انداز کر کے کسی خاص شہر یا علاقے سے اسے منسوب کرنا درست نہیں ہے۔ (۶۷)

منظر عظمیٰ کی تحریروں سے اس نتیجے پر پہنچنا مشکل نہیں رہ جاتا کہ وہ ناقد کم و بیش تحقیق ریدہ ہیں وہ خواہ میر و غالب پر قلم تنقید اٹھائیں خواہ اقبال پر، ہر جگہ ان پر تحقیق کا غلبہ رہتا ہے اور جب ہم منظر عظمیٰ کے مقالے اردو تحقیق جہتیں اور دریافتیں (۶۸) اور انشا کے حریف و صیغ (۶۹) پڑھتے ہیں تو وہ اردو ادب کی تاریخ کے ناقد کی حیثیت سے ان کی سامنے آتے ہیں۔ گویا بہ یک وقت ان کا رشتہ تنقید، تحقیق، تاریخ اور جمالیات سب سے استوار ہے اور یہی ان کی انفرادیت ہے۔

حنیف کیفی

حنیف کیفی (پ ۱۹۳۴ء) ادب و ادب و قوم کی تہذیب و تمدن اور ثقافت کی تاریخ قرار دیتے ہیں۔ ان کا نقطہ نظر ہے کہ مختلف زبانوں کی تہذیبوں میں ہر دور میں جو بھی اور جس انداز کی بھی تبدیلیاں آتی ہیں، وہ سب ادب میں منعکس ہوتی ہیں۔ کسی مخصوص زبان کی تہذیب یا معاشرے کی کتنی تصویر دیکھنی ہو تو اس سے "ادب" کا مطالعہ کیا جائے۔ ان کے اس سے بھی چھوٹے ان کا یہ بھی خیال ہے کہ ادب میں تاریخ و تمدن کا بیان بھی تاریخ سے زیادہ "حقیقی" ہو، اور اصل انداز میں ملتا ہے۔ (۱۹۷۱ء) حنیف کیفی نے ادب سے بہت سی کیفیتیں نکالتے ہیں اور اس کی تعریفات کاموں و انھوں نے گمریز کی ادب کے سی طالب علم کی حیثیت سے کیا ہے۔ وہ تنقید میں انھوں نے بہت کم لکھا ہے کیونکہ جو پتہ بھی دکھا ہے اسے ممتاز حیثیت حاصل ہے۔ چوں کہ وہ خود بھی ایک تخلیق کار ہیں اس لیے انھوں نے اردو شاعری کے حوالے سے جو بھی گفتگو کی ہے اسے بڑی اہمیت و وقعت حاصل ہے اور میں سمجھتا ہوں کہ ان کے یہ بڑے کام کا وزن ہمیشہ محسوس کیا جائے گا۔

مختلف مذاہب اور کتابوں پر تبصروں کے علاوہ اردو تنقید میں حنیف کیفی کی دو کتابیں ملتی ہیں۔

اردو شاعری میں سائنٹ اور اردو میں نظم معری اور آزاد نظم

"اردو شاعری میں سائنٹ" حنیف کیفی کا ایک اہم تنقیدی کورنامہ ہے۔ یہ دراصل ان کا ایک مقالہ ہے جو انھوں نے ایم اے کی ڈگری کے لیے خصوصی مطالعے کے طور پر لکھا تھا۔ انھوں نے اس مقالے کو چھ ابواب میں تقسیم کیا ہے۔

پہلا باب سائنٹ کے فن سے متعلق ہے اس میں انھوں نے سائنٹ کے غوی اور

اصطلاحی معنی و مفہوم 'اس کے حدود' امکانات اور دوسرے تمام فنی پہلوؤں پر تفصیلی بحث کی ہے۔ سنٹ کی فنی و عروسی حیثیت کو اجاگر کرتے ہوئے مغربی ناقدین کے اقوال اور انگریزی اصطلاحات کو پیش کیا ہے۔

۱۱ سرے باب میں سنٹ کی ابتدا سے لے کر موجودہ دور تک انگریزی سنٹ نے ارتقا کا جائزہ دیا ہے اور یہ بھی بتایا ہے کہ موجودہ عہد میں یہ صنف کیوں کر زوال پزیر ہوئی؟ تیسرے چوتھے اور پانچویں باب میں اردو سنٹ کی ابتدا اور آج تک کے اس کے ارتقا پر روشنی ڈالی ہے اور چھٹا باب اردو سنٹ کے تنقید کی جائزے کے لیے مختص ہے۔ مقالے کا وہ حصہ جو اردو سنٹ سے تعلق رکھتا ہے 'اس کے متعلق حنیف کیفی نے لکھا ہے:

”اس میں خاص سنٹ پر مجھے چند اشاروں کے سوا کہیں سے رہ نہائی حاصل نہ ہوئی‘ جو تھوڑی بہت معلومات فراہم ہوئیں وہ بھی عام طور پر صحیح نہیں تھیں‘ اس طرح اس مرحلے میں نئی جستجو اور مطالعے کی میری رہ نہائی کی۔“ (۷۱)

حنیف کیفی اردو سنٹ کے تفصیلی مطالعے کے بعد اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ اردو سنٹ ”نقطہ عروج“ کی کیفیت سے محروم ہے۔ نقطہ عروج‘ ارتقا کی راہ میں ربط و تسلسل کا نتیجہ ہوتا ہے۔ جب کہ اردو سنٹ کے ارتقا میں ربط و تسلسل مفقود ہے۔ حنیف کیفی کا خیال ہے

”اسے (اردو سنٹ کو) وجود عطا ہوا، مگر یہ وجود وجود محض رہا، وجود حقیقی نہ بن سکا‘ سنٹ اپنی خصوصیات میں اردو شاعری کے مزاج سے ہم آہنگ ہوتے ہوئے بھی، اس میں کوئی نمایاں مقام حاصل نہ کر سکا۔“ (۷۲)

حنیف کیفی اس بات پر حیرت کا اظہار کرتے ہیں کہ اردو شاعروں کی توجہ کے باوجود‘ اردو سنٹ کی صنف کوئی خاص مقبولیت حاصل نہ کر سکی۔ (۷۳) لیکن ان کی حیرت و استعجاب کا کوئی خاص جواز اس وجہ سے نہیں باقی رہتا کہ اردو شاعری میں سنٹ کا کبھی بھی صنف سخن کی حیثیت سے استعمال نہیں کیا گیا اور نہ وہ اس حیثیت سے اردو شاعری کی دنیا میں داخل ہی ہوئی۔ سنٹ کا داخلہ اردو شاعری میں جدت پسندی کے اظہار کے طور پر ہوا تھا۔

جن شاعروں نے اسے برتا انھیں جدت پسند شاعر کی حیثیت سے دیکھا گیا، لیکن شعر و فن کا امین و پاس دار انھیں کبھی بھی نہیں تسلیم کیا گیا۔ خود حنیف کیفی نے اس سلسلے میں لکھا ہے:

”اردو شاعری میں سائنٹ کی پیش کش ہیئت کے ایک نئے تجربے کی حیثیت سے ہوئی۔ ایک ایسی جداگانہ صنف شاعری کی حیثیت سے اس کا استعمال شروع ہوا۔ یہ کیا گیا ہے جس کا ایک منفرد مزاج تھا جس کے اپنے پتھر تھے تھے اپنی تکنیکی ضروریات و فن خصوصیات تھیں اور سادہ سادہ روایات تھیں جس کے چھ واضح اصول و ضوابط مقرر ہوئے تھے اس سے سب سے زیادہ انوار کے مطابق برتنے کی شعوری کوشش بہت کم تھی ہے اور یہی وجہ ہے کہ اس کے ارتقا میں کوئی ربط و تسلسل نہیں پایا جاتا۔ اس کا ارتقا تکمیل کی منزل تک کبھی نہ پہنچ سکا اس کا شیعہ اردو میں منتشر رہا۔“ (۷۴)

حنیف کیفی اردو شاعری میں سائنٹ کے منتشر شیعہ ازے وحدت سازی کی اسی سلسلہ تحریک کی ایک کڑی تھوڑ کرتے ہیں جس کا آغاز خواجہ اظف حسین جانی اور مولوی محمد حسین آزاد کے ہاتھوں شعوری طور پر ہوا تھا۔ (۷۵) وہ اردو سائنٹ کے مستقبل سے مایوس ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ حالات سائنٹ کے حق میں مساعد نہیں ہیں، چنانچہ کہتے ہیں:

”اردو سائنٹ کی موجودہ حالت کو دیکھتے ہوئے آئندہ اس سے بہتر ہونے کا تصور نہیں آتا۔ یہ ظاہر تمام حالات اس کے خلاف ہیں۔ زمانے کی سادہ سادہ اس کے لیے ناموافق ہے، ماحول اس کے لیے نامساعد ہے، ایسے نامساعد حالات سے پیش نظر اس کے مستقبل کی ضمانت میں دی جاسکتی۔“ (۷۶)

تاہم ان کا خیال ہے کہ اس غیر یقینی صورت حال کے باوجود اگر اردو شاعر اس صنف سخن کو بھی وسید اظہار بنائیں تو غیر یقینی یقین میں بدل سکتی ہے۔ اردو شاعری میں سائنٹ کو وہی فروغ و ارتقا حاصل ہو سکتا ہے جو دوسری اصناف سخن کو حاصل ہے۔

”اردو میں نظم مغربی اور آزاد نظم“ حنیف کیفی کا وہ مقالہ ہے جو انھوں نے پی ایچ ڈی کی ڈگری کے لیے لکھا تھا۔ اس مقالے میں انھوں نے ابتدائے ۱۹۴۷ء تک کی مغربی اور آزاد نظم کے ارتقا کا تفصیلی جائزہ لیا ہے اور اردو شاعری کے کلاسیکی سرمایہ کو پیش نظر رکھتے ہوئے مغرب میں ان اصناف کے ارتقا کو ملحوظ رکھا ہے۔ کتب کے مطالعے

اس بات کا اندازہ کرنا مشکل نہیں کہ حنیف کیفی نہ صرف معری شاعری اور مغربی تنقید پر
 ہر کی نظر رکھتے ہیں، بلکہ انھوں نے اس کا ایک غیر جانب دار ناقد کی حیثیت سے مطالعہ
 رکے ہوئے نتیجہ نیز گفتگو بھی کی ہے۔ کتاب کے مطالعے سے یہ تاثر بھی سامنے آتا ہے کہ
 حنیف کیفی شاعری کی روئے تک پہنچنے کا ہنر بھی جانتے ہیں اور تاریخی و ادبی نوعیت کے فرق
 و امتیاز کو بھی ملحوظ رکھتے ہیں۔ ان کی زبان صاف، سادہ، رواں اور شگفتہ ہے اور خیالات
 ژولیدگی اور ابہام سے پاک ہوتے ہیں۔

اس کتاب ناقدوں کی طرف حنیف کیفی کے بھی بیت کو ظاہری سادگی
 (Structure) کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ انھوں نے نظم معرّا (بین ورس) کی تاریخ
 و صحت اور تفصیل کے ساتھ بیان کیا ہے۔ آزاد نظم (فری ورس) کی جو تعریفیں اب تک
 ہوتی آئی ہیں، وہ سب ان کی نگاہ میں ہیں اس کی یہ رائے خالص و زور رکھتی ہے کہ گرچہ نظم
 راشدہ، اور میر جی نے آزاد نظم کو وزن و وقار بخشا لیکن تصدق حسین خاں اس لحاظ سے ان کے
 پیش رو ہیں، ان کی آزاد نظم میں ایک نظم و ضبط کے ساتھ کیفیت اور تاثیر بھی ملتی ہے۔

حنیف کیفی کا خیال ہے کہ زندگی ادب اپنی دوسری بہت ساری خصوصیات کے ساتھ
 اپنے اندر ایک خصوصیت یہ رکھتا ہے کہ وہ دوسری زبانوں کے ادب سے اثرات قبول کرتا ہے
 اور ان زبانوں کی ادبیات سے کسب نور کر کے اپنے نئی نئی راہیں دریافت کرتا ہے لیکن
 ان کا یہ بھی خیال ہے کہ ایک ادب کی دوسری ادب سے بہت زیادہ اثر پذیری اس کے لیے گم
 راہی کا بھی سبب بن جاتی ہے ورنہ تقلید کی بجائے تاریکیوں میں بھٹکنے لگتا ہے۔ (۷۷)

حنیف کیفی اس بات کے قائل ہیں کہ زندگی کی طرح ادب میں بھی تبدیلیوں اور
 تغیرات کا تامل ہو تا رہتا ہے، اردو ادب میں، صبح اور نمایاں تبدیلی اس وقت عمل میں آئی
 جب ۱۸۵۷ء کے غدار نے سندھن کی سیاسی اور تہذیبی تاریخ کی بساط لٹ کر رکھ دی اور
 لوگوں کو جدید حالات سے سمجھوتا کرنے اور خود کو جدید تقاضوں کے مطابق ڈھالنے پر مجبور
 کر دیا۔ مذکور ہوا جدید تقاضوں کے پیش نظر جدید شاعری کا سبب بنید محمد حسین آزاد کے
 ہاتھوں رکھا گیا ہے جو میریت کے اعتبار سے پہلی شاعری سے مماثل ہوتے ہوئے بھی اس قدر
 مختلف اور الگ تھکی کہ اس کا نام جدید شاعری ہی رکھا جاسکتا تھا۔ محمد حسین آزاد کی جدید
 شاعری کی یہ تحریک اپنے مقصد کے اعتبار سے اردو نظم کی تحریک تھی، اس کی تائید جوں

بہت سے غیر معروف شعرا نے کی وہیں اطاف حسین حالی نے بھی آزاد کے شریک سفر کی حیثیت سے اُن کا تعاون کیا۔ اساماعیل میرٹھی اگرچہ آزاد کے ہم رکاب وہم عنن تھے تاہم انھوں نے الگ تھگ رہ کر جدید شاعری کی تحریک کو تقویت پہنچائی۔ حالی نے وزن اور قافیے کو شعر کی ماسیت سے خارج قرار دیتے ہوئے نظم معرّی (بلیٹک ورس) کا تذکرہ کیا ہے اور آزاد اور اساماعیل نے نظم غیر مفتی کا بھی تجربہ کر ڈالا۔ لیکن شاعری میں ہینت کی تبدیلی ان کے مقاصد میں کبھی بھی شامل نہ رہی۔ یہ الگ بات ہے کہ ان حضرات نے نئی شاعری کا جواز پیدا کر دیا تھا اس میں آئندہ سے یہ شاعری کی ہینت میں تبدیلی و تغیر کی راہ بھی ہموار کر دی اور بہت تھوڑی سی مدت میں تبدیلی یا اس تبدیلی کی تحریک انگریزی ادب کے مطالعے کے اثر سے وجود میں آئی۔

جیسا کہ ابتدا میں لکھ چکا ہوں حنیف کیفی نے اگرچہ تنقید میں بہت کم لکھا ہے، لیکن جو کچھ بھی لکھا ہے اسے وقت اور ضرورت کے اعتبار سے ایک منفرد اور ممتاز حیثیت حاصل ہے اور اسے اردو کی نئی تنقید کے باب میں ایک خوش گور خزانہ قرار دیا جاسکتا ہے۔

عظیم الشان صدیقی

عظیم الشان صدیقی (پ ۱۹۳۵ء) ادب کو زندگی اور سان کا ترجمان تصور کرتے ہیں۔ (۷۸) وہ ادب برائے ادب کے نظریہ کے مخالف ہیں۔ وہ اگرچہ کسی ادبی یا تنقیدی دبستان سے عدم وابستگی کا اعلان کرتے ہیں تاہم تنقید میں ان کا رویہ ہر کسی ہوتا ہے۔

عظیم الشان صدیقی کا ایک امتیاز یہ ہے کہ انھوں نے اپنی تنقید کو صرف ناول و رفس نے کی حد تک محدود رکھا ہے۔ دب کی دوسری اصناف کو موضوع تنقید نہیں بنایا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی تنقید کے مطالعے سے قاری کو یہ گونہ یک سوئی، اطمینان اور تکمیل کا احساس ہوتا ہے۔ وہ اپنے قاری کو کسی دورا ہے پر کھڑا کر کے یہ سوچنے پر مجبور نہیں کرتے کہ راستہ کبھے کا بہتر ہے کہ بت خانے کا

۱۱ جو کچھ کہتے اور لکھتے ہیں صاف اور واضح انداز میں اور پورے شرح صدر کے ساتھ کہتے یا لکھتے ہیں۔ جس سے قاری کو کس فیصلے یا نتیجے تک پہنچنے میں آسانی ہوتی ہے۔

عظیم الشان صدیقی نے زبان کے تخلیقی استعمال اور ناول کے حوالے سے بڑی واضح اور دو ٹوک گفتگو کی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ زبان کے تخلیقی استعمال کے مسائل جس طرح شعری ادب یا افسانے میں ممکن ہو سکتے ہیں اس طرح ناول میں ان کا امکان نہیں ہے۔ (۷۹) ناول میں اس طرح کے مسائل پیدا نہ ہونے کی بڑی وجہ ان کے نزدیک یہ ہے کہ ناول شاعری یا افسانے کی طرح کائنات کو ذات میں گم کرنے کا عمل نہیں ہے، بل کہ ان کا خیال ہے کہ ناول میں ذات کو کائنات میں گم کرنا پڑتا ہے اور کہانی خیالی شہسب مہار کی طرح آگے نہیں بڑھتی۔ یہاں عمل اور رد عمل کے ذریعے اس کا تانا بانا جاتا ہے اور ایک اچھا فن کار ناول کی شکل میں اپنی دنیا تخلیق کرنے کے لیے اپنی ذات کو اس طرح فراموش کر دیتا ہے جس طرح مادر مہربان۔ وہ فن کار خود کو وہی کچھ کرنے پر مجبور پاتا ہے جو اس کی تخلیق کردہ

چوں کہ پریم چند و ران سے بھی زیادہ نذیر احمد نے اس راز کو پایا تھا اس لیے انھیں کبھی بھی زبان کی تنگ دامنی کا شکوہ نہیں ہوا۔ جب کہ موجودہ عہد کے ناول نگاروں کا معاملہ بالکل اس کے برعکس ہے۔ کرشن چندر کے ناول میں مجموعی طور پر شاعری کی زبان ملتی ہے۔ راجندر سنگھ بیدی کی کتابی زبان لکھنے کے عادی ہیں۔ قاضی عبدالستار کے ہاں ادبی زبان کی سبب بڑھی ہوئی ہے۔ قرۃ العین حیدر فلسفیانہ اسلوب میں انشائیے کی زبان استعمال کرتی ہیں اور عصمت چغتائی کی زبان حد درجہ غیر مشوع ہے۔ (۸۴) عظیم الشان صدیقی کو ناول کی مذکورہ بالا روش پر سخت تشویش ہے۔ اس صورت میں وہ کسی بھی اعلیٰ اور معیاری شاہکار کی توقع نہیں رکھتے۔ بل کہ ایک درجہ میں ایسے ناول یا افسانے کے لیے مضروب مہلک تصور کرتے ہیں۔

انھوں نے اپنے مضمون ”ناول کا آغاز“ میں ”ناول“ اور ”داستان“ پر گفتگو کرتے ہوئے ”ناول“ کو ”داستان“ پر فوق قرار دیا ہے۔ اُن کے خیال میں ناول میں حقیقت نگاری کردار کی اہمیت اور فلسفیانہ گہرائی ہوتی ہے اور داستان میں یہ تینوں چیزیں مفقود ہوتی ہیں۔ وہ کہتے ہیں

”حقیقت گرچہ کسی نہ کسی شکل میں ’داستان‘ میں بھی موجود ہوتی ہے اور تخیل کی جواں گاہ سے ناول بھی محفوظ نہیں ہے۔ لیکن مجموعی اعتبار سے داستان میں محیر العقول، قہر و کردار پیش کیے جاتے ہیں، جن کا حقیقی دنیا سے کوئی تعلق نہیں ہوتا، اسی طرح وہاں عام حقیقتوں کو بھی تخیل دنیا کے پس منظر میں اس درجہ پیش کیا جاتا ہے کہ نہ صرف ان کی اصیت بحدوح ہو جاتی ہے بل کہ ان کا ایک ہی رخ سامنے آتا ہے۔ اس کے برعکس ناول میں تخیل اسی دنیا کی حقیقتوں کی دریافت یا ممکنہ ترتیب، تشکیل کے فرائض انجام دیتا ہے۔ مزید یہ کہ داستان میں تمام تر اہمیت واقعات کو حاصل ہوتی ہے اور عمومیت و حقیقت سے باری طبقہ اعلیٰ سے تعلق رکھنے والے مافوق البشر طاقت اور اعلیٰ صفات کے حامل کردار صرف واقعات کو وقوع میں لانے کا ایک درجہ ہوتے ہیں جب کہ ناول میں توجہ کا مرکز کردار ہوتے ہیں۔ جن کا تعلق اس دنیا کے جیتے جاگتے انسانوں سے ہوتا ہے۔ اس میں واقعات اگرچہ کردار کے تابع ہوتے ہیں لیکن ان کے مابین ایک ناقابل شکست رشتہ بھی موجود رہتا ہے۔ داستان میں واقعات و کردار کے صرف خارجی رخ کو پیش کیا

جاتا ہے اور اس کے اسباب، حل پر کوئی روشنی نہیں ڈالی جاتی، بس کہ ناول
میں خارجی رشتوں کے ساتھ باطنی حقیقتوں کا بھی فلسفیانہ گہرائی کے ساتھ
مطالعہ کیا جاتا ہے۔“ (۸۵)

عظیم الشان صدیقی کی رائے میں ناول نگاری کے شعور کا آغاز جاگیردارانہ نظام کے
زوال اور مغربی اقوام کی بند میں آمد اور ان کی جرحہ کو ششوں کے زیر اثر ہوا۔ (۸۶) وہ نذیر
احمد کے ناول ”مرآۃ اعراس“ (۱۸۶۹ء) کو اردو کا پہلا ناول قرار دیتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ نذیر
احمد نے اپنا ناول ”مرآۃ اعراس“ لکھ کر نہ صرف یہ کہ بیانیہ نثر میں جذباتی و رنگینی رو دی
، سمیت و رفتار عطا کی، بل کہ قصے کی میت سبب بیان اور مقصد کو بھی متاثر کیا، جس کے
باعث قصہ نہ صرف یہ کہ دل بہلانے اور وقت گزارنے کا ذریعہ نہیں رہا بل کہ زندگی کے
عرفان، اصلاح معاشرہ، خلاق کا، سیدھی قرار پایا۔ (۸۷) اس سلسلے میں انہوں نے واضح
طور پر لکھا ہے :

”مرآۃ اعراس کا مطالعہ اس حقیقت کو پوشیدہ نہیں رہتا کہ انسان کی
قیہ کی انتہائی قوتوں کا ابتدائی مزہ موزوں کیا ہے۔“ اور زندگی میں اس
کے منفی و مثبت اثرات اس طرح مرتب ہوتے ہیں کہ ”ادبیت اور عصری
تکلف نے کیا ہیں اور ان کے درمیان شیش و شیش کی گھٹا آہستہ آہستہ ہے اور ان
کے مستقبل پر ماں کی گود“ مگر یوں ناول ”ابتدائی تعلیم و تربیت اور ایک اچھے
اتحاد موجود“ اس طرح اثر انداز ہوتی ہے“ (۸۸)

عظیم الشان صدیقی نذیر احمد کو ایک فن کار تصور کرتے ہیں جن کے ہاں روایت
تعارف کا پسو نمایاں ہے۔ ان کے نزدیک نذیر احمد کا یہی رجحان ان کے ناولوں میں کسی ادیب
فلسفہ اخلاق و معاشرت کو ظہور میں لاتا ہے۔ (۸۹)

عظیم الشان صدیقی ناول کو قدیم روایات و جدید افسانے کے درمیان کی کڑی تھوڑ
رتے ہیں۔ وہ یہ بات تسلیم کرتے ہیں کہ ناول کا سفر بنوڑ جاری ہے اور اس کا فن اخذ و قبول
کے مختلف مرحلوں سے گزر رہا ہے لیکن ان کا خیال ہے کہ ناول میں پھیرا دیا جموں کی کیفیت
واضح طور پر نظر آنے لگی ہے۔ اس صورت میں وہ مستقبل جدید کو افسانے کے حق میں محفوظ
تصور کرتے ہیں۔ اپنے مضمون ”ناول کا مستقبل“ میں لکھتے ہیں

”موجودہ دور میں جدید افسانے کے مقابلے میں ناول کی مقبولیت کم و بیش

نوعیت کی ہے جس طرح ناول کے ابتدائی دور میں داستانوں کو حاصل تھی۔
 سائنس کی ترقیات نے جہاں دنیا کی طنائیں کھینچ دی ہیں اور فاصلوں کو مختصر
 کر دیا ہے وہاں علوم کے فروغ اور وقت کی تنگی کے باعث جزیات اور
 تفصیلات سے بھی دل چسپی کم ہوتی جا رہی ہے اور قاری دنوں کا سفر لمحوں
 میں طے کرنے کا خواہش مند نظر آنے لگتا ہے۔“ (۹۰)

عظیم الشان صدیقی کی رے میں جدید ناول وجودیت کا موجودہ رجحان ’من کی موت‘
 نفسی کیفیتوں کا عکاس، فرد کے اندر جھانکنے کی خواہش، عمل کو رشتوں اور محرکات کے بجائے
 عروج و زوال کے مفروضہ و خارجی پس منظر میں دیکھنے کی کوشش، ربط و تسلسل، تنظیم و
 ترتیب سے بے نیازی اور روایتوں سے رشتہ توڑ کر خلا میں پرواز کرنے کی کوشش یہ سب ایسی
 حقیقتیں ہیں جن کا سراغ موجودہ عہد کے سماج اور اس کے سیاسی، معاشی اور تہذیبی پس منظر
 میں لگایا جاسکتا ہے لیکن ان ترم صد اقتوں اور وسعتوں کے باوجود ناول کا نازک پیر ان سب کا
 متحمل نہیں ہو سکتا جو زندگی کو زندگی کی طرح دیکھنے، برتنے، پیش کرنے اور پایہ تکمیل تک
 پہنچانے کا عمل ہے۔ صدیقی جدید افسانے کو ناول کے مقابلے میں حال کی شہ رگ سے زیادہ
 قریب تصور کرتے ہیں۔ ان کا نقطہ نظر ہے کہ ناول کتنا ہی جدید کیوں نہ ہو وہ حال کے مقابلے
 میں ماضی کے تجربے پر مبنی ہوتا ہے جب کہ جدید افسانہ حال اور محاط کو اسیر کر لینے کی بے
 پناہ قوت رکھتا ہے۔ (۹۱)

عظیم الشان صدیقی اس بات کے قائل نہیں ہیں کہ مستقبل میں ناول کا فن یکسر
 مفقود ہو جائے گا بل کہ وہ یہ تسلیم کرتے ہیں کہ زندگی کی تنقید، تفسیر اور تعمیر و منصوبہ بندی
 کے لیے ناول کی ضرورت آئندہ بھی باقی رہے گی۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ وہ یہ بھی محسوس
 کرتے ہیں کہ مستقبل میں زیادہ دل چسپی سے جدید افسانہ ہی پڑھا جائے گا اور اس کے قارئین
 کی تعداد ناول کے مقابلے میں کہیں زیادہ ہوگی۔ (۹۲)

صدیقی نے ”باغ و بہار“ اور اس کے مآخذ پر تفصیلی گفتگو کی ہے۔ اور وہ اس نتیجے پر
 پہنچے ہیں کہ میرامن دہوی نے اپنے قصے کی بنیاد محمد حسین عطا خان کی کتاب ”نوطرز مرصع“
 پر رکھی ہے اور امیر احمد کی فارسی کتاب کو اس کا مآخذ قرار دینا غلط ہے۔ (۹۳) رجب علی بیگ
 سرور کی کتاب فسانہ عجائب پر گفتگو کرتے ہوئے اس کی شان تصنیف اور فنی پہلوؤں پر بھی
 روشنی ڈالی ہے۔ ان کے نزدیک سرشار کی کتاب ”فسانہ جدید“ میں جو جامعیت اور فنی تمہوج

ہے وہ فسانہ عجائب میں نہیں۔ (۹۴)

صدیقی نے مرزا محمد بادی رسوا کے ہاں "امر و جان او" کی عادی معنویت پر بھی تفصیلی اور نتیجہ خیز گفتگو کی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ "امر و جان او" صرف ایک طوائف کی سب بیتی ہی نہیں ہے بلکہ وہ ایک نا آسودہ سماں کا آئینہ بھی ہے جس کی صد حقیقتیں غیر ملکی سامراج کی مدد و نصرت کے باعث فطری اظہار کے حقیقی مواقع نہ پا کر اس طرح سب راہ رو ہو جاتی ہیں کہ صحت مند سماں کی تعمیر کے بجائے عیش و عشرت و لذت کا آخری قطرہ نچوڑ پینے کی روش زندگی کا مقصد بن جاتی ہے اور بھوتوں کی تلاش سے اس طرح شفتوں کے دائرے میں قید کر دیتی ہے کہ ہر عیب ہنر بن جاتا ہے اور مصنوعی طریقوں سے قوت اور لذت حاصل کرنے کی خواہش طوائف کو ایک ناکزیر حقیقت بنا دیتی ہے۔ (۹۵)

انہوں نے لکھا ہے :

"منشیات کا استعمال، جنس زدگی، یعنی مشاغل، رقص و سرود، قمار و تصبوت، تقلید اور روایت پرستی، جاگیردارانہ سماج کے ایسے امتیازات ہیں جن کو اس کے لیے کسی نہ کسی طرح جائز قرار دیا جاسکتا ہے۔ لیکن اس مشاغل اور افکار میں شدت، غلو اور مصنوعی طریقوں سے قوت و لذت حاصل کرنے کی خواہش ایسی انسانی مجبوری ہے جسے معاشرتی زندگی میں ماسوائے ذرا اور مان کے، مین حقیقی رشتوں سے محرومی، معنویت کے فقدان، داخلی و خارجی زندگی کے تضاد اور کش مکش کا تاری نتیجہ نہہ سکتے ہیں۔ اور یہ جائزہ دارانہ سماں کی یہ بد نہیں رہی ہے کہ سے توجہ الہیہ سے اجاہ علی شاہ تک کوئی ایسا بالغ عنصر اور صاحب ہمت عنصر نہیں ہوا جو مختلف مہاجر طبقوں کے مابین رشتہ اتحاد استوار کر کے سماج کو بحران سے نجات دلا سکتا۔ چنانچہ خمران کی یہ بے توجہی اور فرار کی خواہش خواص کو بھی حالت کے بہاؤ کے ساتھ بہہ جانے کے لیے مجبور کر دیتی ہے اور حبیب خاں کی الدین حیدر نواب اور میر سے بادشاہ بن جاتے ہیں تو دودھ کا ہر چھوٹا بڑا جائیدار اور زمین دار اور امیر اپنے نام کے ساتھ راجا اور نواب کا لقب اختیار کر لیتا ہے اور یہ یعنی مشاغل محل اور ڈیڑھیوں سے نکل کر عام سماجی زندگی کا ایک حصہ بن جاتے ہیں، طرفین کی ضرورت مصائب پیشگی کو ہنر بنا دیتی

صدیقی ”مراد جان دا“ کو اردو کا سب سے پہلا نفسیاتی ناول قرار دیتے ہیں۔ ان کی رائے میں اس سے پہلے اردو میں کسی ایسے ناول کا وجود نہیں ملتا جو اپنے پلٹ اور کرداروں کے اعتبار سے خاص نفسیاتی ہو (۹۷) پریم چند کے بارے میں ان کی رائے ہے کہ ان کے ہاں کردار اپنے فطری جذبے پر خارجی محرکات کے مطابق ارتقائی منظر طے کرتے ہیں لیکن جہاں ن کا ارتقارک جاتا ہے اور وہ منظر نامے سے ہٹ جاتا ہے یا تو وہ سدھو بن کر کچھ دیر کے لیے غائب ہو جاتا ہے یا پھر وہ ضمیر کی بیداری یا کسی دوسرے بڑے مقصد کے حصول کے لیے قربان کر دیے جاتے ہیں۔ (۹۸)

صدیقی کی رائے میں پریم چند ایک ایسے فن کار ہیں جو طبقاتی کش مکش اور سماجی مسائل کے حل اور مصدحت کے امکانات کو یک سر اور فوری طور پر رد نہیں کرتے ہیں، بل کہ ان کا بہ نظر غور جائزہ لیتے ہیں مختلف پہلوؤں اور امکانات کا تجزیہ کرتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ غور و فکر کا یہی عمل پریم چند کے فن کو اسس پلٹ کو پھلنے پھونسنے اور کرداروں کو اپنی پریشانیوں کے مواقع فراہم کرتا ہے۔ اور تجزیہ و تلاش کا یہی عمل انہیں ایسی منزل پر پہنچا دیتا ہے جہاں جائیداد دارانہ اور سرمایہ دارانہ نظام و حاکم ایک ہی سلسلے کی نریاں معلوم ہوتی ہیں جو اپنے مفادات کے لیے مختلف روپ بدل سکتے ہیں۔ (۹۹)

”نظیر اکبر آبادی اور پریم چند۔ مماثلتوں کی تلاش“ عظیم الشان صدیقی کا ایک اہم مضمون ہے، اس میں انھوں نے نظیر اکبر آبادی (متوفی ۱۸۳۰ء) اور پریم چند (متوفی ۱۹۳۶ء) کے مابین زمانی بعد اور فاصلے کے باوجود فکری مماثلت تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔ دونوں کے عصری اور معاشرتی حالات کا جائزہ یہ ہے، خانگی و معاشی حالت بھی زیر بحث آئے ہیں۔ صدیقی کا خیال ہے کہ نظیر کے ہاں اس غیر طبقاتی انسانی سماج کے تصور میں اگر ان کے عہد کا سیاسی و معاشی زوال شامل تھا تو پریم چند کو یہ سماجی شعور غلامی کے احساس، حب الوطنی کے جذبات اور آزادی کے نعروں نے دیا تھا۔ انھوں نے لکھا ہے

”نظیر اور پریم چند کا انسانی سماج عام زندگی کے بارے میں تجربہ اور مشاہدہ اس قدر وسیع تھا اور ان کے سامنے زندگی اتنی متنوع ہے پیدہ اور وسیع تھی کہ تنگ نامے غزل اور غیر افسانوی نثری اصناف اس کی مستعمل نہیں ہو سکی تھیں اسی لیے نظیر کی نظر انتخاب اگر لظہم پر پڑی تو پریم چند نے ناول اور افسانے کا

انتخاب کیا۔ جن کی کچھ دار ہیئت میں تفصیل، وضاحت، تسلسل و تکمیل اور تنقید و تفسیر کی تمام گنجائشیں موجود تھیں۔ (۱۰۰)

صدیقی کرشن چندر کے مطالعے سے اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ کرشن چندر سے قبل اگرچہ افسانہ اپنے ہیروں پر کھڑا ہو چکا تھا اور پریم چندر اور دوسرے افسانہ نگاروں کی نگارشات کی بدولت اس کی صحت مند روایات قائم ہو چکی تھیں، لیکن اس میں وہ سن چھاپن 'جوش'، رائی 'پلک' و 'رب' واری نہیں پیدا ہو سکی تھی 'جوا' سے عصری تقاضوں سے ہم آہنگ رتی ہے۔ کرشن چندر نے ان عصری تقاضوں کو سمجھنے اور انھیں اپنے ہاں برتنے کی کوشش کی ہے۔ جس کی وجہ سے نہ صرف یہ کہ ان کی مقبولیت بڑھی، بلکہ ان کے ناووں اور افسانوں کے قارئین میں بھی اضافہ ہوا ہے۔ (۱۰۱)

عظیم الشان صدیقی اگرچہ کسی بھی، بستان سے محروم واپستگی کے مدلی ہیں اور تادیب کی وجہ سے ان کی تنقیدوں میں ہمیں وہ نئی بندھی اصطلاحیں نہیں ملتیں، جنھیں سن کے ناقدین استعمال کرنا ضروری، بلکہ ان کے شان امتیازی تصور کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں صدیقی کا رویہ یہ ہوتا ہے کہ جو بات ان کے علم اور تجربے میں آتی ہے اسے وہ سبب و کاست پیش کرتے ہیں۔ لیکن بعض مقامات پر غیر ضروری طور پر انھوں نے کسی ادبی رویے کی نکات کرا دی ہے، جس سے ان کی غیر جانب دارانہ پوزیشن مجروح ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر ایک جگہ انھوں نے مارکسیٹ اور ترقی پسندی کو پوری دنیا کے غم کا مداوا قرار دیا ہے۔ اس ذیل میں وہ یہاں تک کہہ گئے ہیں کہ پاکستان یا دوسرے ممالک میں جو بحر ان پیدا جا رہا ہے وہ محض اس وجہ سے ہے کہ وہاں ترقی پسندوں کی اہمیت کو نہیں تسلیم کیا گیا اور یہ بھی کہ پاکستان یا دوسرے ملکوں کے سماج اور معیشت میں ترقی پسند طاقتوں کی اہمیت اور رشتوں کو پوری طرح تسلیم کر لیا جائے گا تو یہ جماعتی و انفرادی بحر ان باقی نہ رہے گا۔ (۱۰۲) اس موقع پر ان سے یہ بات پوچھی جاسکتی ہے کہ کیا یہی فتویٰ وہ روس کے حالیہ بحر ان کے سلسلے میں بھی صادر فرمائیں گے۔

عظیم الشان صدیقی کی کتابوں، افسانوی ادب، تحقیق و تجزیہ اور نظریات خیال میں مجموعی طور پر ۲۹ مقالے یا مضامین ملتے ہیں۔ لیکن ان میں زیادہ تعداد ان مضامین کی ہے جو محض تجارتی نوعیت کے ہیں۔ ایسے مضامین بس چند ہی ملتے ہیں جن سے ان کے تنقیدی نقطہ نظر کا پتا لگایا جاسکے۔ تاہم جو مضامین ملتے ہیں وہ ایک ناقد کی حیثیت سے ان کا تعارف اُراتے

ہیں۔

انور صدیقی

اردو ادب کے تاریخی ناقدین میں انور صدیقی (پ ۱۹۳۶ء) کا نام خصوصی اہمیت کا حامل ہے۔ وہ ادب و تنقید کی دنیا میں اس وقت داخل ہوئے جب مارکسیت و جدیدیت کے ناقدین اپنے نظریہ ادب کو منوانے اور پروان چڑھانے میں مصروف تھے۔ انور صدیقی انوں سے بہ نیاز ہو کر ادب و تنقید کی دنیا میں داخل ہوئے اور بہت جلد اپنے لیے ایک جگہ بنالی۔

انور صدیقی نے عام طرز تنقید سے ہٹ کر تنقید کی روئے اختیار کیا ہے اور اپنے قاری سے رشتہ قائم کیا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ ادب مقصود بالذات نہیں، اس کے اپنے سماجیاتی، معاشیاتی اور معاشرتی حوالے ہوتے ہیں۔ اس کو پرکھنے کے مختلف معیار اور روئے ہوتے ہیں۔ ان کا نقطہ نظر ہے کہ کسی فن پارے کو پرکھنے کے لیے ناقد کو ادھر ادھر کی ٹھوکریں نہ کھانی چاہئیں، بلکہ اس فن پارے سے اصول نقد اخذ کرنے چاہئیں۔ وہ اپنے اسی انتخابی نقطہ نظر کو سامنے رکھ کر ادب و فن کی پرکھ اور اس کی قدروں کی تعیین کرتے ہیں۔

انور صدیقی کا خیال ہے کہ ہر فن پارہ اپنے طور پر ایک اکائی ہوتا ہے اور یہ اکائی ان کی دانست میں ایک سطح رکھتی ہے جو ہر حال میں پہچانی جاسکتی ہے اور یہ سطح آسانی سے گرفت میں نہیں آتی اس کے اپنے مضمرات ہوتے ہیں جن کو سمجھنا آسان نہیں، یہ کام اہل نظر کا ہے کہ وہ ادب و زندگی کے رشتوں کو سمجھیں۔

ماہنامہ جامعہ نئی دہلی کے مختلف شماروں میں انور صدیقی کے کم و بیش تین درجن ادبی و تنقیدی مقالے شائع ہو چکے ہیں جن میں سے بارہ مقالوں کا انتخاب "شناس و شناخت" کے نام سے ۱۹۹۳ء میں مکتبہ جامعہ نئی دہلی سے شائع ہو چکا ہے۔ ان مقالوں کے مطالعے سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ انور صدیقی کا مطالعہ بھی وسیع ہے اور شعور مطالعہ بھی۔ مشرق و مغرب کی ادبی روایات سے یکساں آگاہی نے ان کے فکر و خیال میں وسعت پیدا کر دی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ مختلف ادوار کے ادب و شعر اور ان سب کی اصناف و روایات کا بڑے شرح صدر اور

کامل اسہاک کے ساتھ جائزہ لیتے ہیں۔ ان کی ایک اہم خصوصیت یہ بھی ہے کہ وہ غریزی زبان و ادب کے پروفیسر ہیں اور انگریزی ادب نے مشابہت سے دو متاثر بھی ہیں، لیکن وہ کہیں بھی مشرقی انفرادیتوں کو چھپنے اور سمجھنے میں دھوکا نہیں کھاتے۔ وہ مغرب کے تنقیدی و تخلیقی سرمایے سے حسب ضرورت بھر پور استفادہ کرتے ہیں مگر مشرقی رویوں کی کامل قدر وانی کے ساتھ۔ یہ قول شمیم حقانی ”انور صدیقی نے مغربی تنقید سے سوں اور نسیات کو ہمیشہ اردو کی ادبی روایات کے تناظر میں دیکھنے سے رہا رکھا ہے۔ مغرب سے تناظر میں اپنی روایت کا محاسبہ نہیں کیا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے تنقیدی رویوں کی طرح ان کے تنقیدی اسلوب میں مشرقی روایات کی شبیہ سنانی دیتی ہیں“ (۱۰۳)

انور صدیقی نے ”ادب و نثر کی تشکیل“ سے مسے پر گفتگو کرتے ہوئے لکھا ہے کہ غزلی کی مقبولیت نے اردو نثر میں جموں کی سادگی و متانت بیا ہے۔ غزل میں وہ مصرعوں کو مربوط کرنے سے شعر بناتا ہے نثر میں بھی ہم نے مصرعے کہتے شروع کیے۔ اب اس نتیجہ یہ ہے کہ اردو کا ہر صاحب سرزمرہ نگار آج تک صرف مصرعے عرض کرتا ہے۔ انھوں نے شاعری کی اس حالت کو نثر کی تشکیل کی راہ میں رکاوٹ تصور کیا ہے۔ اردو نثر انداز میں بتایا ہے کہ جب تک ہماری نثر منتظر سے دور اور شاعری سے قریب رہے گی مہذب و پیدہ ظہور نہ بن سکے گی۔ (۱۰۴) اُن کے خیال سے اتفاق بھی کیا جاسکتا ہے اور اختلاف بھی، لیکن وہ انوں ہی صورتوں میں وزنی و اکل کی ضرورت ہے۔ وہ محمد حسین آزاد کو اردو نثر کا رہنما مایندہ تصور کرتے ہیں۔ اُن کا خیال ہے کہ آزاد نے فارسی شاعری کرنا چاہتے تھے اور اس سے سلی سنجیدہ اظہار کی قوت چھین لینا چاہتے تھے۔ انھوں نے مہدی کی رائے کے اس خیال کی تردید کی ہے کہ ”آزاد کو کسی سہارے کی ضرورت نہیں“ اس کا خیال ہے کہ محمد حسین آزاد شاعری اور بے لگام نثر کا سہارا نہ ہیں تو وہ، قدم بھی نہیں چل سکتے۔ (۱۰۵)

انور صدیقی نے ابوالکلام آزاد، احمد اصراری اور مہدی افغانی کی سب سے بڑی کمزوری اُن کی ”انانیت“ قرار دی ہے۔ اُن کا خیال ہے کہ ان کی ”انانیت“ ”رومانی“ تحریک کی دین ہے۔ (۱۰۶) اس کی رائے میں انانیت اچھے شعری کارناموں اور خطابت و جنم سے ملتی ہے، مگر یہ چیز اچھی اور شریفانہ نثر کے حق میں سب سے بڑی دشمن ہے۔ چنانچہ کہتے ہیں:

”انا ہمیشہ غیر مطمئن، مضطرب رہتی ہے اس کی بے اطمینانی اور اس کا

خطر بآس کے اندر وہ ذہنی سکون پیدا ہی نہیں ہونے دیتا جو یک جہتی نثر نگار کے لیے ضروری ہے۔“ (۱۰۷)

انہوں نے سجاد انصاری کے اس مشہور جملے پر بھی تنقید کی ہے کہ
 ”اگر قرآن ہمارے ہو چکا ہوتا تو یہ مولانا ابو کلام آزاد کی نثر اس کے لیے منتخب کی جاتی یا اقبال کی نظم“

نور صدیقی کے خیال میں سجاد انصاری کے اس جملے سے ان کی ذہنی کج روی کا پتا چلتا ہے اس کے نزدیک سجاد انصاری نثر کو پیمبرانہ طمطراق کی زبان تصور کرتے ہیں۔

نور صدیقی شاعری میں اشریت کو تہذیبی عمل قرار دیتے ہیں، ان کی رائے میں کسی تہذیب کی ترقی، تنزّال کا مطالعہ، اس خاص تہذیب کی اشریت کے بغیر مکمل نہیں ہوتا۔ وہ عدوتوں کو ثقافت کی روح قرار دیتے ہیں اور ان کے نزدیک تہذیبوں کی روح کی صورت گری کا نام ہی دراصل شاعری ہے۔ کہتے ہیں،

”انجمنی اور بری شاعری پہ قوس سر برٹ، ریڈ پوس کے ڈنڈے کی طرح سیدھی نہیں ہوتی، اس میں غالب کے محبوب کی یہ گانہ خوبیوں، عبارت، اشارت اور ادا کا ہونا ضروری ہے۔ اس کو انگریزی ناقدین صوت، معنی اور ایمانیات سے تعبیر کرتے ہیں۔“ (۱۰۸)

نور صدیقی نے اپنے مضمون ”اشریت کی تہذیبی بنیادیں“ کے اختتام پر لکھا ہے
 ”شاعری اور اشریت کا کوئی مستقبل، اس وقت ہو سکتا ہے جب ہماری تہذیب صحت مند رہے، حالی اور مآذی اقدار پر اپنی تشکیل کر لے۔“ (۱۰۹)

لیکن اس سلسلے میں وہ خاموشی اختیار کرتے ہیں کہ یہ بنیادیں اور اقدار کہاں سے حاصل کی جائیں؟ حالانکہ ان کا یہ بھی دعویٰ ہے کہ یہ بنیادیں اور اقدار ہی شاعر کے وجدان کو خشک ہونے سے بچا سکیں گی۔

نور صدیقی نے اپنے مضمون ”اقبال کی عصری معنویت“ میں عدم اقبال کی تہذیبی فکر کی اور ادبی معنویت و اہمیت سے بحث کی ہے۔ کلام اقبال کا جائزہ دیتے ہوئے انہوں نے اپنی حسیت کے اعتبار سے بھی یورپ کے جدید سے جدید شعرا کے مقابلے میں سب سے زیادہ جدید قرار دیا ہے۔ ان کی رائے میں کلام اقبال میں فنی ہیئتوں کا جو تنوع پایا جاتا ہے وہ ان کے معاصر میں کسی کو میسر نہیں (۱۱۰) اپنے اس مضمون میں ایک جگہ وہ دعویٰ کرتے ہیں

کہ اقبال کی شاعری میں غنائی، ڈرامائی اور بیانیہ شاعری کے بے شمار اسباب ملتے ہیں۔ لیکن کوئی دلیل نہیں فراہم کی ہے۔ اس جگہ وہ محض تاثراتی ناقد ہو کر رہ گئے ہیں۔

انور صدیقی نے اقبال کی شاعری کو مشرق و مغرب کی ادبی روایت کا جہاں قرار دیا ہے اور اسے فکر کے جذباتی اور اک کی شاعری باور کرتے ہوئے، غوی کیا ہے کہ ایک بڑا شاعر اقبال کو اس کی تجریدی حالت میں نہیں پیش کر سکتا وہ نظریہ کو نظر اور جذب کو احساس بنالیتا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ :

”اقبال کی تہذیبی بصیرت اور حسیت پر ہمیں پورا اعتماد کرنا چاہیے کہ اس کی تشکیل کے پیچھے ایک زبردست اور جان کا جذباتی اور فکری غرض کا صداقت نامہ ہے اور ان کی عظمت کا راز یہی ہے کہ ان کا امن ہماری عام زندگی کے جدید سونے سے پہلے جدید ہو چکا تھا ان کی یہی عظمت ان کی عصری معنویت کی دلیل ہے۔“ (۱۱۱)

فانی بدایونی کے بارے میں بالعموم ناقدین کی یہی رائے ہے کہ وہ قنوطیت پسند واقع ہوئے تھے اور ان کی پوری غریہ شاعری یاس و قنوطیت سے عبارت ہے۔ انور صدیقی اس رائے سے نہ صرف اختلاف کرتے ہیں، بلکہ وہ اسے تمام ناقدین کو سہل الجہر تصدیق کرتے ہیں، جو فانی کو قنوطی شاعر کی حیثیت سے پیش کرتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ فانی کے غم کے پیچھے ایک زبردست تھیم ہے ایک جان کا سفر اور ایک پریشانی کی جستجو کی کار فرمائی ہے۔ اس سفر اور جستجو میں فانی بعض انصافیت بن پر ناکام رہے اس لیے ناکامی کی وجہ سے ان کی شاعری کی نئے پر سوز ہوئی (۱۱۲) ان کے خیال میں روایت کا جیسا گہرا اور چپ ہوا شعور انہیں حاصل تھا ان کے معاصرین میں حسرت سہانی کے سوا کسی اور نے انہیں نہیں نظر آتا۔

انور صدیقی زندگی کی تھیم و تزکیہ کے لیے غم و حرماں کو پیش و نشاط سے زیادہ قیمت دیتے ہیں، ان کی رائے میں خوشی بھرمانہ ہو سکتی ہے مگر غم معصوم ہوتا ہے۔ وہ مسکرا دہندے اس قوں سے نہ صرف مطمئن ہیں بلکہ اس کے مبلغ و مرون حسی کہ جہاں غم ہے وہاں لی زمین سر زمین تقدس ہے۔ ان کے نزدیک نشاط میں معنویتیں اور ہر ایسا اسی وقت پیدا ہوتی ہیں جب کہ وہ غم کی زندہ و تابندہ گہرائیوں سے ابھری سوں ان کا کہنا ہے کہ خاص جذبہ نشاط صرف ایک تہذیب پسند کی بھرمانہ طینت و طبیعت کا غمزدہ ہوتا ہے۔ ان سب کے علاوہ وہ تخلیقی قوت کے اعتبار سے بھی جذبہ غم و نشاط کے مقابلے میں زیادہ تعمیری تھمور کرتے ہیں

۔ وہ کہتے ہیں

” غم ابتداءے تخلیق ہے اور مسرت اتمام تخلیق “ (۱۱۳)

شاید انور صدیقی کا محلولہ بالا ہی وہ نقطہ نظر ہے جس نے انھیں فانی کو ادب میں غیر معمولی اہمیت دینے پر مجبور کیا۔ انھیں اس بات پر شدید حیرت ہے کہ ”احیاء میر“ تو ہو رہا ہے مگر فانی کی طرف سے یک سرے تو جہی برتی جا رہی ہے۔ جب کہ

’ میر کے یہاں اپنے دور کی پر آشوب زندگی کی پرچھائیاں ضرور ہیں، مگر ان کی نوعیت بڑی حد تک ذاتی اور انفرادی ہے۔ “

۔۔۔۔۔ اور ۔۔۔۔۔

” فانی کا ذاتی مسائل پر زیادہ دیر تک اور دور تک سوچتے ہیں ‘ خواہ اس کا

انجام ذہنی کرب ہی کیوں نہ ہو۔ “ (۱۱۴)

فراق گورکھ پوری کے سلسلے میں ان کا یہ ریمارک خصوصی اہمیت کا حامل ہے کہ ’ فراق اپنی زندگی میں افسانہ بن گئے تھے ‘ اپنی توانا اور پر جلاں اور ہزار چہرہ شخصیت کے سبب ۔ ان کے نزدیک فراق کی شخصیت اس اعتبار سے منفرد تھی کہ وہ اپنے اندر بڑے سے بڑے تضاد کو بھی سہارنے کی قوت رکھتی تھی۔ (۱۱۵)

” جذبی۔ فروزاں سے سخن مختصر تک “ انور صدیقی کا ایک اہم تنقیدی مقالہ ہے۔ اپنے اس مقالے میں ’نہوں نے معین احسن جذبی کی شاعری اور فن کا ایک سائنٹی فلک اور نفسیاتی ناقد کی حیثیت سے جائزہ دیا ہے۔ آغاز مقالہ میں ایف ‘ آریوس کے مقولے ”اب ہمارے ملک میں شاعر نہیں صرف شعری شخصیات ہتی ہیں“ کے حوالے سے گفتگو کی ہے۔ اس کے بعد اپنے ان تاثرات کا اظہار کیا ہے :

” نئی نسل ‘ جدیدیت کے تمام بلند بانگ دعوؤں کے باوجود ہیئت و مزاج کے

عتبار سے کسی بھی طرح نئی روایت کے پیش رووں مثلاً س ‘ م راشد ‘ میراجی

یا خیرالیمان کے درجے کو نہیں پہنچ سکی ہے۔ “ (۱۱۶)

انور صدیقی کی رائے میں احیاء میر کی تحریک کی نفسیاتی وجہ یہ ہے کہ سچ کے شعرا کے پاس کہنے کے لیے کچھ نہیں رہا۔

در اصل جذبی۔ فروزاں سے سخن مختصر تک ‘ سلیم احمد کے مضمون ”نئی نظم اور پورا آدمی“ کے رد عمل میں لکھا گیا تھا جو مادہ نامہ ”نیا دور“ کراچی میں شائع ہوا تھا۔ سلیم احمد نے

تھے ان سے ہاں صرف ہائی اور مسکراہٹ مٹی ہے یہ چیز پطرس کی خوبی نہیں مٹی تسمیر
کی جانی چاہیے، لیکن انور صدیقی نے ان کی اس حاشی کو بہ نظر تحسین دیکھا ہے۔ مگر اس
مضمون میں پطرس کے متعلق ان کی یہ رائے بھی سامنے آتی ہے

’پطرس کا صفت کا بہت ٹھیک اور محدود ہے اس کے مزاج کی دنیا میں توحش کی
یہ ایک نئی بات ہے۔ بہت کی وجہ سے تاثیر کم ہو جاتی ہے‘ حالانکہ وہ
چاہتے تو اس کی کو دور کر سکتے تھے۔“ (۱۲۰)

انور صدیقی کا باب مضمون ”خواجہ حسن نظامی کا ادبی مقام“ میں علامہ جامعہ
اسلامیہ سے لگا ہوا ہے۔ (۱۲۱) یہ مضمون سر تاسر تاثیراتی انداز کا ہے اور اس سے دوسرے
مضامین کے مقابلے میں پیچھا اور سبب مزد بھی ہے۔ یہ مضمون اس مقام پر پطرس کی قدروں کا سبب
اس جتنا ہے جہاں انور صدیقی نے خواجہ حسن نظامی مرحوم سے اپنے طائفہ تعارف کا تسلسل
کیا ہے اور اس ذیل میں یہ شعر بھی نقل کیا ہے:

حضرت ابوہریرہؓ سے بلی نہ جھٹ سکی

خواجہ حسن نظامی سے دلی نہ جھٹ سکی

’شش و شناخت‘ اور علامہ جامعہ اسلامیہ کے صفحہ ۱۲۱ میں لکھوے ہوئے مضامین
اور شعری و ادبی کتابوں پر تبصرہ کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ ایک جماعتی و سرکاری
فک ناقد کی حیثیت سے نور صدیقی نے اپنے عہد کے بڑے سے بڑے ناقد کی بھی درجہ
میں کم نہیں لکھا ہے۔ تقسیم مسنی نے ”شش و شناخت“ کے تعارف میں سچ لکھا ہے

”اس کتاب (شش و شناخت) کو نور صدیقی کے مضامین کا پہلا مجموعہ سمجھا

صرف ایک تکنیکی امر ہے۔ بہت سے معروف لکھے وادوں کی آخری کتاب بھی

نور صدیقی کے اس مجموعے کی سطح کو نہیں چھوتی“ (۱۲۲)

انور صدیقی کی تحقیق کا موضوع ”ڈراما“ رہا ہے، انھوں نے اردو ڈرامے پر
مکسپر کے اثرات (THE IMPACT OF SHAKSPERE ON URDU
DRAMA) کے موضوع پر مقالہ لکھ کر پی ایچ ڈی کی ڈگری حاصل کی ہے۔ اس صورت
میں بہ جا طور پر ان سے یہ توقع کی جا سکتی تھی کہ وہ معاصر ڈراما نگاروں کو بھی اپنی تنقید کا
موضوع بنائیں گے۔ لیکن ان کے تنقیدی سرمایے میں اس طرح کی کوئی چیز نہیں دکھائی
آتی۔ اگر وہ اس طرف توجہ کر سکتے تو یہ اردو ادب و تنقید کے لیے ایک خاصے کی چیز ہوتی۔

مظفر حنفی

مظفر حنفی (پ ۱۹۳۶ء) بنیادی طور پر تخلیق کار ہیں ' شاید یہی وجہ ہے کہ وہ تخلیق کو تنقید سے اور تنقید کو تخلیق سے جدا نہیں سمجھتے کرتے۔ انہوں نے ایک جگہ خود لکھی ہے

"میں بنیادی طور پر تخلیق کار ہوں اور اپنے نقاد ہونے پر مجھے کوئی افسوس نہیں ہے۔ لیکن اس مجبوری کو کیا لیا جائے جو تخلیق و تنقید کے مابین چوں دامن کا ناما جوڑتی ہے اور اکثر تخلیق کار کو تنقید سمجھنے پر آمادہ کرتی ہے۔" (۱۲۳)

"مظفر حنفی کے خیال میں تخلیق براہ راست زندگی سے تعلق رکھتی ہے جب کہ فن پارے میں پیش کیے گئے زندگی کے تمام پہلوؤں کو مختلف زاویہ نظر سے دیکھنا ہی تنقیدی شعور کہلاتا ہے اس شعور کو بہتر سے بہتر کی تلاش میں ساعی و کوشاں رکھنے اور تخلیق کے اعلیٰ جوہر کی تلاش و دریافت کے لیے آمادہ کرنا ہی اچھی تنقید کا فریضہ ہے۔ اس صورت میں اعلیٰ تنقید بھی معیاری تخلیق کے شانہ بہ شانہ رکھی جائے گی۔ اُن کا خیال ہے کہ "انفاس حسین حالی، محمد حسین آزاد، آل احمد سرور اور شمس الرحمن فاروقی اور اردو کے نیاوے فی صد ناقد وہ ہیں جنہوں نے اپنی ادبی زندگی کا آغاز تخلیقی کوششوں سے کیا اور اس میدان میں اپنی عدم استطاعت کا شعور ہو جانے کے بعد تنقید کا پیشہ اختیار کیا۔" (۱۲۴)

مظفر حنفی کا نظریہ یہ ہے کہ سچے شاعر یا تخلیق کار ہر اچھے شاعر ' فن کار یا استاذ سے فیض حاصل کرتا ہے۔ اُن کی رائے میں وہ شعرا اور فن کار سخت دھوکا کھاتے ہیں، جو ناقدوں سے وضع کردہ اصولوں پر اپنے فن کی بنیاد رکھتے ہیں۔ اس لیے کہ تنقید کے اصول تو تخلیق

سے وضع کیے جاسکتے ہیں اور کیے جانے چاہئیں لیکن تنقید کو سامنے رکھ کر ادب و شعر کی تخلیق کرنا تخلیق کے لیے سخت مہلک و مضر ہے۔ اس صورت میں کسی بڑے دب کی توقع نہیں کی جاسکتی۔ اُن کا یہ بھی احساس ہے کہ تنقید بالعموم ادیب و شاعر کو خانوں میں تقسیم کر دیتی ہے۔ اس صورت حال سے ناقد کا تو کچھ نہیں بگڑتا لیکن فن کار اور فن کی اکائی ریزہ ریزہ ہو جاتی ہے۔ چنانچہ وہ لکھتے ہیں :

”میرا عقیدہ ہے کہ نقاد کی عٹ کر اہ عظمت پست ثابت ہوتی ہے۔ خاص طور پر

اپنے ہم عصروں سے تنقید کبھی انصاف نہیں کر سکی۔“ (۱۲۵)

ایسا معصوم ہوتا ہے کہ مظفر حنفی نے کسی ایک یا ایک سے زائد ناقدوں کے رویوں کو پیش نظر رکھ کر اپنے اس احساس کو سپرد قلم کیا ہے۔ تنقید کے حوالے سے ان کا یہ کہنا کہ وہ اپنے ہم عصروں کے ساتھ کبھی انصاف نہیں کر سکی محض ایک دعویٰ ہی ہو سکتا ہے۔

مظفر حنفی کی یہ بات خصوصی توجہ کی حامل ہے کہ کسی بھی ناقد کے لیے ممکن نہیں کہ وہ تنقید میں غیر جانبداری سے رویے کو یکساں ملحوظ رکھ سکے۔ اس سلسلے میں وہ ’سزاد‘ نیز ور کلیم الدین احمد کے اسما پیش کرتے ہیں۔ اول الذکر نے اپنے ستاذ ذوق کو اٹھانے کے لیے ’مومن و غالب جیسے شعرا کو گھٹانے کی گھنیا کوشش کی‘ حتیٰ کہ مصحفی کے ہاں انھیں ”امروہیہ پٹن“ کے سا کچھ نہ مل سکا ’ثانی انداز (نیاز فتح پوری) نے اختر حیدر آبادی جیسے گم نام اور کم درجے کے شاعر کے مقابلے میں (رئیس غزن) جگر مراد آبادی اور جوش متح آبادی تک کو معصوم اور کم تر درجے کا شاعر ثابت کرنے کی سعی رائے گاں کی اور آخر انداز (کلیم الدین احمد) نے جدید و قدیم تمام شاعروں کے شعری ذخیرے پر خطا تہنیخ کھینچ دیا اور پوری تاریخ شاعری میں اپنے والد محترم عظیم الدین عظیم اور (کسی قدر) نظیر اکبر آبادی کو قابل توجہ گردانا۔ وہ بھی نظیر کا نام تو محض توازن باقی رکھنے کے لیے لکھ دیا، ورنہ اصلاً تو ان کے والد محترم حضرت عظیم الدین ہی تھے۔ (۱۲۶)

مظفر حنفی نے اپنے مضمون ”معرکہ تخلیق و تنقید۔“ (۱۲۷) میں موجودہ تنقیدی رویے پر سخت تنقید کی ہے۔ شاید میں غلط کہہ گیا، بل کہ صحیح بات یہ ہے کہ انھوں نے ناقدوں پر گرفت کی ہے اور بتایا ہے کہ ان کے اندر جانب داری اور گروہ بندی کی کیفیت پیدا ہو گئی ہے، وہ اپنے عہدوں ’منصبوں اور حاصل شدہ وساکل کے سہارے آگے بڑھ رہے ہیں اور اپنے ہم

خیال کو آگے بڑھا رہے ہیں، بل کہ کبھی کبھی تحفے تحائف و صول کر کے بھی غلط اور جانب دار تنقیدیں لکھ رہے ہیں۔ نتیجے میں قابل ذکر تخلیق کاروں پر معموں درجے کے تخلیق کار فوقیت حاصل کر لیتے ہیں۔

منظرِ حقیقی کی ادبی نظریاتی مکتب فکر سے وابستگی کو ادب کے لیے مناسب نہیں تصور کرتے۔ انھوں نے ہمیشہ آزادانہ طور پر اظہارِ خیال کی کوشش کی ہے، جہاں اور جس سے اندر کوئی خوبی نظر آتی ہے، اس کے اعتراف میں بخل سے کام نہیں لیتے، بل کہ کھل کر تسلیں فرماتے ہیں۔ انھوں نے گرو واضح طو پر ترقی پسندوں کی تحریکی اور سیاسی تہذیب پر اعتراض کیا ہے اور اردو ادب میں ان کے بعض کارناموں کا بھی اعتراف کیا ہے۔ اسی طرح انھوں نے جدیدیت کے روشن اور مثبت پسووں کی تعریف و تسلیں کے ساتھ اس کے بعض تاریک گوشوں پر بھی نگاہ ڈالی ہے (۱۲۸)۔ دو نظریاتی تنقید کو جانب دار اور تحریک گرد مانتے ہیں۔ انھوں نے خاص تنقید کو موضوع، کردار و مستقل مضامین مکتے ہیں، ایب ”نی اور پرانی تنقید“ اور دوسرا ”تنقید گزیدہ شاعر“۔ ان کے مداد بھی، حسب موقع بہت سے مضامین میں اپنے تنقیدی صوں و نظریات پیش کرتے رہے ہیں۔ ہر جگہ انھوں نے تنقید کی غیر جانب داری پر زور دیا ہے اور ہم عصر تنقید کی جانب داری ’تحریک‘ احباب نوازی اور ب اعتمادیوں کو شواہد و نظائر کے ساتھ ثابت کیا ہے اور ان کے مدارک و تلافی کی کوشش کی ہے۔ انھوں نے واضح طور پر یہاں تک لکھ دیا ہے:

’خاصی قریب کے ناقدین میں خواہ وہ نیاز فتح پوری ہوں خواہ مجنوں نور کھ پوری‘ ان میں سے کسی کے ہاں ہمیں وہ مصداقہ ”رکھرا تنقیدی مزاج نظر نہیں آتا جو کسی تخلیق کار کا صحیح مقام متعین کرنے کے لیے ضروری ہوتا ہے۔“ (۱۲۹)

’انھوں نے “ادارہ بند“ ادب پر گفتگو کرتے ہوئے بتایا ہے کہ بہت سے ہاکمال شعرا جن کے کام میں جہاں ہے اور وہ اس قابل ہیں کہ ان کے کلام پر توجہ کی جائے اس گروہ بندی کی وجہ سے پردہ خفا میں پڑے ہوئے ہیں۔ وہ اپنے تمام تر اوصاف اور محسن کلام کے باوجود نہ دھڑکے ناقدوں کو نظر آئے اور نہ ادھر کے۔ اس سلسلے میں مثال کے طور پر انھوں نے ’نیشی جون پوری‘ ’نثار احمدی‘ ’شاد صافی‘ ’نازق پر تاب‘ ’کڑھی‘ ’سکندر علی‘ ’جد اور روش

صدیقی کے نام پیش کیے ہیں کہ یہ نظریاتی ادارہ بند تعصب کا شکار ہوے۔ ایک گروپ نے انہیں اس لیے نظر انداز کیا کہ ان کے ہر مقصد کی جھٹ اور تعمیری قدریں متی میں اور دوسرے گروپ نے اس لیے قابل اعتنا نہیں سمجھا کہ ان کا ذخیرہ شعری قرے بازی سے خالی ہے۔ (۱۳۰)

منظفر حنفی جدیدیت کو تحریک نہیں سمجھتے 'وہ اسے مختلف ادبی رویوں کا اجتماع قرار دیتے ہیں۔ (۱۳۱) وہ کہتے ہیں کہ نیا شاعر ہونے کے لیے ضروری نہیں کہ ترقی پسندی سے بے زاری کا اعلان کیا جائے لیکن یہ بھی ضروری نہیں ہے کہ نئی شاعری کو ترقی پسندی کی وسیع سمجھا جائے۔ جدید رجحان رکھنے والوں میں بیش تر شاعر ایسے نکلیں گے جو ترقی پسندانہ خیالات یا غلطی کیونست نظریات رکھنے کے باوجود اچھے شاعر نہیں ہیں 'بالت صرف یہ ہے کہ نئی شاعری مخصوص نظریات کی قائل نہیں۔ ہر نیا شاعر اپنی جگہ اپنے طور پر سوچنے کے لیے آزاد ہے (۱۳۲)

منظفر حنفی نے نئے تنقیدی دبستان کا سہرا (اپنے استاد) شاد عارفی کے سر باندھا ہے۔ 'ن کے خیال میں سلیم احمد، سلیم اختر، محمود ہاشمی، وزیر آغا، وارث عوی، شمیم حنفی، باقر مہدی، شمس الرحمن فاروقی اور دوسرے جدید ناقد جس تنقیدی دبستان کی نمایندگی کر رہے ہیں اس کے بنیاد گزار شاد عارفی ہیں۔ انھوں نے نظیر اکبر آبادی اور شاد عارفی کو ہم پتہ اور ہم مرتبہ قرار دیا ہے۔ اس لیے کہ دونوں نے شاعری میں الغلط کے ساتھ جمہوری برتاؤ کیا ہے۔ (۱۳۳)

یہ خیال عام ہے کہ لکھنوی شعری دبستان کے بانی ناسخ وراثت میں۔ مظفر حنفی اس خیال عام کی تائید نہیں کرتے 'ن کا خیال ہے کہ کوئی بھی ادبی دبستان محض ایک دو افراد کی کوششوں سے وجود میں نہیں آجاتا اس کی تشکیل و تعمیر میں پوری پوری نسوں کا جتہ ہی ہاتھ ہوتا ہے۔ وہ یہ تو تسلیم کرتے ہیں کہ دبستان لکھنوی کی انفرادیت کو اجاگر کرنے وراثت ادبی پایہ داری عطا کرنے میں ان دونوں بزرگوں نے اہم کردار ادا کیا ہے۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ لکھنوی دبستان کے بنیاد گزاروں میں اُن دہلوی شعرا کے نام بڑی تعداد میں ہیں جو آلام روزگار کا شکار ہو کر لکھنؤ پہنچ گئے تھے اور وہاں نوابین اودھ نے انہیں اپنے سایہ عاطفت میں جگہ دی تھی۔ مثال میں انھوں نے میر غلام حسین ضاحک اور ان کے

فرزند میر حسن کے نام پیش کیے ہیں۔ (۱۳۴) اس سلسلے میں اُن کا یہ بھی خیال ہے کہ مکھنوی دبستان کی وہ خارجیت جو آگے چل کر حد اعتدال سے نزر جانے کے باعث مبتذل قرار پائی، میر حسن (دہلوی) کی غزل میں نہایت شگفتہ اور نکھری ہوئی شکل میں جلوہ گر ہے۔ (۱۳۵)

مظفر حسنی کی رائے میں ہر شاعر خواہ کسی عہد سے تعلق رکھتا ہو ادب کے ساتھ غیر از ادب بھی تخلیق کرتا ہے۔ ابستہ تناسب میں فرق ہوتا ہے۔ غیر از ادب فن کار کے حوصلے سے کچھ عرصے تک ادب کا فریب دیتا رہتا ہے ورنہ ایک دن قدیم قرار پر پارہٴ فن تردید جاتا ہے۔ مظفر حسنی کی تنقید کی اصل خوبی ان کی صاف بینی اور کسی ادنیٰ درجہ سے عدم واسطی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی ہر تحریر صاف شگفتہ اور بے راک ہوئی ہے۔ انور سدید سے مستعار لفظ سے کریم بات کہی جاسکتی ہے کہ "مظفر حسنی کے ہاں جو تخلیق کار موجود ہے وہ اپنی نمود تنقید و تحقیق میں کرتا ہے تو حقیقت کو دریافت کرنے اور اسے صداقت سے پیش کرنے میں کوئی کسر نہیں اٹھا رکھتا۔ (۱۳۶)

عنوان چشتی

عنوان چشتی (پ ۷۱۹۳ء) بنیادی طور پر تحقیق کار ہیں۔ ایڈٹ کا قول ہے کہ "شاعری کا بہترین نماد وہ ہے، جو خود بھی شاعر ہو" اردو تنقید کی تاریخ میں اس قول کی تائید قدم قدم پر ہوتی ہے۔ اس سلسلے میں میر تقی میر، محمد حسین آزاد، الطاف حسین حالی، شبلی نعمانی، نیاز فتح پوری، عندیہ شادانی، آل احمد سرور، علی سردار جعفری، فراق گورکھ پوری، جعفر علی خاں اثر لکھنوی، مرزا یاس بگاہ چنگیزی، محمد حسن عسکری، مسیم احمد، ستار احمد فاروقی، ٹمس ار حسن فاروقی، ختر انصاری اور خلیل الرحمن اعظمی جیسے بیسیوں ناقدین کے نام بڑی ذمے داری کے ساتھ پیش کیے جاسکتے ہیں۔ شاید عنوان چشتی کی تنقیدوں کی مقبوضیت اور کامیابی کا راز یہی ہے کہ وہ خود بھی تخلیق کار ہیں اور تخلیقی سطح پر فن پارے کی باریکیوں اور نزاکتوں کا تجربہ رکھتے ہیں اور اسی فضا کو سامنے رکھ کر فن یا فن کار پر اظہار خیال کرتے ہیں۔

عنوان چشتی کا تعارف کلاسیکی ناقد کی حیثیت سے ہے اور اس میں کوئی شک نہیں کہ انہوں نے مقدار و معیار دونوں جہتوں سے کلاسیکی تنقید کو وزن اور وقار عطا کیا ہے۔ لیکن انہیں محض کلاسیکی تنقید تک محدود کر دینا، ان کے ساتھ نا انصافی ہوگی۔ حامد ی کا شمیری نے عنوان چشتی کو ان ناقدین کی فہرست میں شامل کیا ہے جو بہ یک وقت مختلف تنقیدی دبستانوں سے وابستگی رکھتے ہیں اور ان سب کے ساتھ وہ اپنے مخصوص نظریات اور اصولوں کو بھی عزیز رکھتے ہیں۔ انہوں نے لکھا ہے:

"جدید نقادوں میں بعض وگے یہ بھی ہیں جو بہ یک وقت مختلف نظریات نقد سے وابستگی کے ساتھ ساتھ مجموعی طور پر تنقید کے ادبی اصولوں کو عزیز رکھتے ہیں، ادیب کے فنی شعور کی انفرادیت اور تخصیص کو تسلیم کر کے اس

کے مختلف پہلوؤں کو اجاگر کرتے ہیں ان کی نثر ہمیں شدہ تحقیق پر مرکوز
 رہتی ہے اور اس کے مختلف پہلوؤں میں شعور کی محرکات غلط معنی کے
 رتبہ نامت کاری اہم علامتی کیفیت کا بانی بیدار
 اسلوب و افکار کے محسن کا تجزیہ کرتے ہیں ایک نادر میں میر کی
 ماہیہ مدین احمد کی حمد و غور شیدا اسلوب حمد نصاری
 محمود ہادی کی جانب اور مدیہ غلوں کا شوق طعنت پدید اور احمد
 قاسمی قابل ذکر ہیں۔ (۱۳۷)

عنوان چشتی کے شعور میں اس کی امتداد میں نثر سے جتنے میں انھوں نے
 ایسی تنقید میں اپنے تنقیدی طریقہ کار کے وہ منصفانہ نصاب میں یہ کہ شتی
 پسند ناقدین کی طرح انھوں نے یہ حدود نہیں کیا کہ ادب محض نازکی یا معاشی کا ہے
 ترجمان ہے بل کہ اس کی آزادی اور خود مختاری پر زور دیتے ہیں یہ کہ وہ اس کی معنویت
 پر غور کرتے ہوئے اس کے سانی ماحول اور تاریخی پسووں کو پیش نظر رکھتے ہیں۔ انھیں
 اس بات کا علم ہے کہ غلبہ کی آج بقی پرندوں نے کثرت و وقت مزیت پر انصاف و توفیق
 دی ہے اور غفلت و قوت تبلیغ کے ادارے میں داخل ہوئے ہیں۔ (۱۳۸)

عنوان چشتی ادب کے ایک سنجیدہ باذوق و رنگارنگ ناقد ہیں وہ ادب کا منہ
 پوری متن اور ہمایونی شعور کے ساتھ کرنے کے معنی میں با محاورہ و ادبی شہادت یا دلی
 رہنمائی کے مختلف پسووں کی تلاش اور توحیف کرتے ہیں اور ان کی تنقید کا رویہ انتہائی ہوتا
 ہے۔ اپنی تنقید کے لیے یہ غنڈہ "انتخابی" خود انھیں کا شیعہ اردو ہے (۱۳۹) مگر ہم زبان
 کے "جدید غزل میں مامت نصاری" "اقبال کی سبک کا شاعر" میر تقی میر، انجلی
 "سنگ کا شاعر" اور فیض احمد فیض۔ توسیع روایت کا شاعر جیسے مقالے لکھتے ہیں تو ان
 شعرا کی شاعری کے سانی ماحول اور عصری پسووں کے مطالعے کی جانب توجہ ہوتی ہے
 معصومات میں ہم اضافہ ہوتا ہے ورنہ سب سے عنایت چشتی کے طریقہ میں خوش گوار
 تنوع کا بھی احساس ہوتا ہے جس سے ان کے طریق کاری انفرادیت نمایاں ہوتی ہے۔

عنوان چشتی کی کتابیں اور مقالے پڑھنے کے بعد اس نتیجے تک پہنچا جاسکتا
 ہے کہ وہ زندگی و رسوخ کے ہر کام کے لیے تنقیدی شعور کو ناگزیر تصور کرتے ہیں ان کا خیال

سے کہ جب کوئی شخص اپنے کاموں کے جوہر سے کسی ایک کام کا انتخاب کرتا ہے اور دوسرے کو مستوی یا مسترد کرتا ہے، تو اس انتخاب کے پس پردہ تنقید کی شعور کارفرما ہوتا ہے۔ اس کے نزدیک تنقید کے احوال ادب اور تخلیق سے اخذ کیے جاتے ہیں اور پھر ادب و فن کی تنبیہ و تہذیب اور قدرتی کے یہ انھیں پر گزرنے جاتے ہیں۔ (۱۴۰) لیکن اس کے ساتھ ساتھ اس بات کا بھی احساس ہے کہ تنقید تلوار کی دھار پر چلنے کا فن اور سچے ہونے کا نہ بھی ہے تنقید کے ایک طرف تنقیص اور دوسری طرف تحسین ہے اور تنقید دونوں کے درمیان دونوں میں شریک مکر دونوں کے ملے۔ وہ تنقید میں تعصب اور خراب سے مختلف ہیں اس کے نزدیک تنقید دونوں چیزوں سے بند اور بامعین ہے۔ اگر کسی فن پر اس کی برکھ اور تجزیہ سے وقت تعصب یا تاثر کی آمیزش ہو جائے گی تو تنقید نہیں رہے گی اور فن کے ساتھ ساتھ صحیح معنوں میں انصاف نہ ہو سکے گا۔ وہ تنقید میں اعتدال و توازن کو ضروری قرار دیتے ہیں۔ چنانچہ کہتے ہیں:

’یہاں (تنقید میں) تعصب یا تاثر کا اثر نہیں اس راہ میں اعتدال و توازن اور احتیاط ضرورت ہے۔ اگر یہ نہ ہو تو تمہیں کارشتہ جانب داری سے اور تنبیہ کا تعلق تعصب سے قائم ہو جاتا ہے‘ یہ دونوں صورتیں ادب اور تنقید کے لیے مضر، بل کہ مہلک ہیں۔“ (۱۴۱)

سلسلہ گفتگو کو جاری رکھتے ہوئے کہتے ہیں:

’تنقید بے محرم سے سچ و سچ کا مطالبہ کرتی ہے، روزمرہ کے معاملات ہوں یا اپنی تنقید سچ ہونا ایک محنت طلب اور صبر آزما کام ہے، اس کا حیر کو انجام دینے کے لیے مصیبت و رنج سے بالترتیب ہونا پڑتا ہے، سچ یعنی اثبات حق اور سچ باطل سے رسد اور ادب دونوں میں نئے مسئلے پیدا ہوتے ہیں۔ کبھی کبھی اعتدال، توازن، ہم آہنگی و استیلا کا سبکی شدہ صہب سے پلھنے لگتا ہے، اس کو بھی بھگوان میں رکھنا پڑتا ہے۔“ (۱۴۲)

چوں کہ عنوان چشتی ایک معتدل مزاج اور صالح قدروں پر یقین رکھنے والے ناقد ہیں، اس لیے ان کا ایمان ہے کہ تنقید ہر حالت میں سچ بولتی ہے، تلوار کی دھار پر چشتی ہے، نئے نئے سواؤں کو جنم دیتی ہے، خود زخم کھاتی ہے اور ادب اور تخلیق کو نئی زندگی عطا کرتی

ہے، اُن کا کہنا ہے کہ سچی تنقید نہ نفرت ہے نہ محبت، تعصب ہے نہ تاثر، تردید ہے نہ تائید مگر ان سے یکسر ماورا بھی نہیں ہے۔ تنقید سچائیوں کا زہریلا کر ادب اور فن کو نئی زندگی عطا کرتی ہے، نئی زندگی کا لطف اٹھانے کے لیے فن کار اور قاری کو بھی اپنے ذہن و ضمیر کے در پہ تازہ ہوا کے لیے کھلے رکھنے پڑتے ہیں اور اپنی انا کے شور میں سچائی کی روح افزا سرگوشی کو سننے اور انگیز کرنے کی صلاحیت اور استعداد سے کام لینا پڑتا ہے۔ عنوان چشتی کے نزدیک یہی وہ مقام ہے جہاں سے نقاد، فن کار اور قاری کا سچا رشتہ شروع ہوتا ہے۔ (۱۴۳)

عنوان چشتی ادبی تنقید، ادب کے کھرے کھوٹے کو پرکھنے کا نام قرار دیتے ہیں، کھرے کھوٹے کی پرکھ کی بنیاد تجزیاتی طریقہ کار ہے اور تجزیاتی طریقہ کار کے نتیجے میں۔ جو کچھ حاصل ہوتا ہے، اُس کو تنقیدی کاوشوں کا ماحصل کہا جاسکتا ہے۔ وہ تحقیق کی طرح تنقید کے بھی دو رخوں کا امکان تصور کرتے ہیں، جن میں سے پہلا رخ ان کے نزدیک استقرائی ہو سکتا ہے اور دوسرا استخراجی۔ اس صورت میں استخراجی رخ کو تنقید کے مزین سے زیادہ ہم آہنگ تصور کرتے ہیں، ان کا خیال ہے کہ اس طریقے کے تحت کسی طے شدہ نتیجے تک رسائی حاصل کرنا مشکل کام نہیں رہتا۔ تنقید میں وجود پرزیر ہونے والے مختلف دبستانوں کے سلسلے میں ان کا خیال ہے کہ چوں کہ ادب کا ناقد اپنے وسیع مطالعے کی بنیاد پر ایک عالم اور دانش ور ہوتا ہے اس لیے وہ ادب اور زندگی کو پرکھنے کے سلسلے میں کسی خاص نقطہ نظر کو کام میں نہیں لاتا ہے، وہ کامل طور پر اپنے زاویے اور انداز نظر سے دیکھتا، پرکھتا اور قدروں کا تعین کرتا ہے، ایسی صورت میں ناقدین کو مختلف اور محدود تنقیدی دبستانوں سے وابستہ کہا جاسکتا ہے، چنانچہ انھوں نے اپنی کتاب ”تنقید سے تحقیق تک“ میں کچھ تنقیدی دبستانوں کی خوبیوں اور خرابیوں اور ان کے حدود و امکانات کو بیان کرتے ہوئے بڑی مفصل گفتگو کی ہے۔ (۱۴۴)

عنوان چشتی کے تنقیدی نظریات کی اہمیت اس وجہ سے بڑھ جاتی ہے کہ وہ بہ یک وقت شاعر بھی ہیں اور ناقد بھی۔ اگرچہ تنقیدی نظریات کو موضوع بن کر انھوں نے لُک سے شاید کچھ نہیں لکھا ہے، تاہم ان کی تنقیدی و تحقیقی کتابوں کے دیباچوں اور مقدموں کے ذیل میں کچھ ایسے رہنما اصول مل جاتے ہیں، جن سے روشنی حاصل کر کے ان کے تنقیدی نظریے اور مسلک پر گفتگو ہو سکتی ہے۔

عنوان چشتی اپنے تنقیدی نظریے کو واضح کرنے کے لیے محض تنقیدی دبستانوں پر

نکتہ چینی کرنے پر اکتفا نہیں کرتے، بل کہ وہ تنقیدی رویوں اور طریقوں پر دو ٹوک انداز میں لکھتے ہیں۔ وہ اُن ناقدین میں ہیں، جنہوں نے اپنی تمام تر توجہ شاعری کی تنقید پر صرف کی ہے۔ شعر کے قدیم و جدید سرمایے کو ایک صاحب بصیرت ناقد کی حیثیت سے دیکھا ہے اور اس پر بے لاگ گفتگو کی ہے۔

عنوان چشتی کی تنقید کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ وہ شاعری میں خیال کی اہمیت و عظمت کے معترف ضرور ہیں لیکن وہ شاعری کو تمام تر ایک لسانی اظہار تصور کرتے ہیں وہ شعر میں معنی کی اہمیت کو تسلیم کرتے ہیں لیکن شعر کی ہیئت کے حسن کو معنی کے حسن پر مقدم کرتے ہیں۔ یہی وہ نکتہ ہے جو انھیں ترقی پسند ناقدین سے ممتاز کرتا ہے۔ اس لیے کہ ترقی پسند ناقد شعر و ادب میں پیش کش سے زیادہ عنوان چشتی کے الفاظ میں ”مسجد سے زیادہ مینار بلند کرتا ہے“، جس کی وجہ سے ادبی قدریں پس پشت رہ جاتی ہیں اور غیر ادبی مباحث کو زیادہ اہمیت مل جاتی ہے لیکن کسی کو یہ غلط فہمی نہ ہونی چاہیے کہ عنوان چشتی ایسے ہیئت پرست ناقد ہیں، جس کے ہاں لفظوں کی آرائش و زیبائش میں معنی کو کوئی درجہ نہ مل سکے، بل کہ انھوں نے ہمیشہ اس رویے سے اجتناب کیا ہے۔ وہ ادبی منظر نامے پر ایک معتدل مزاج اور متوازن ناقد کی حیثیت سے سامنے آتے ہیں۔ یہ بات بلا خوف تردید کہی جاسکتی ہے کہ عنوان چشتی ادبی تنقید میں اس معتدل و متوازن روایت کے امین ہیں، جس کا شجرہ محمد حسین آزاد، الطاف حسین حالی، شبلی نعمانی، نیاز فتح پوری، حسرت موہانی، آل احمد سرور اور محمد حسن عسکری سے جاملتا ہے۔

عنوان چشتی کے اختصاص کا اصل میدان مشرقی تنقید ہے۔ جسے کلاسیکی تنقید کے نام سے بھی جانا جاتا ہے۔ مشرقی تنقید یا کلاسیکی تنقید کیا ہے؟ یہ انھی کے لفظوں میں ملاحظہ فرمائیں۔ وہ فرماتے ہیں:

”اردو کی کلاسیکی تنقید (مشرقی تنقید) کا انحصار عربی و فارسی شعریات پر ہے اور عربی و فارسی شعریات کا دائرہ، علم بدیع و بیان و معنی کے ساتھ علم عروض و قوافی پر محیط ہے۔ اساتذہ سخن نے ان علوم کی روشنی اور اپنے تجربے کی وساطت سے بعض اصول وضع کیے تھے اور جن پر دبستان دہلی اور دبستان لکھنؤ کے اساتذہ فن اور ثقہ شعرا نے عمل کیا تھا۔ یوں تو یہ اصول بلاغت کی کتابوں سے لے کر عروض اور قواعد کی کتابوں تک بکھرے ہوئے ہیں اور

اصلاح سخن ان اصولوں کی اہم دستاویز ہے، اس کے علاوہ صندرم مرزا پوری کی مشاطہ سخن (دو حصے) عبدالحکیم شوق سندیلوی کی اصلاح سخن، سیما بآب آبادی کی دستور اصلاح، عبدالحکیم آسی کی تذکرہ معرکہ سخن، پارس کی اصلاح، اصلاح اور میر کی اصلاحیں اور جوش ملیح آبادی کی کتاب آئینہ اصلاح اس ہستان کی عملی تنقیدوں کی بنیاد کو استوار کرتی ہیں۔ یا اس پیمانہ کی کتاب گلستانہ چراغ سخن، کلب حسین خاں ماور کی تلخیص معنی، اور نغمہ صبا صحن کی کتاب تلخیص معنی و قافیہ بھی اسی میدان میں مشعل راہ ہیں۔" (۴۵)

عنوان چشتی کے تنقیدی کارناموں میں سب سے اہم کارنامہ ان کی کتاب اردو شاعری میں بیت کے تجربے ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ان کا یہی وہ کارنامہ ہے جس سے اردو تنقید کی دنیا میں نئی ایک تہذیب نے گرائے اور ناقدوں کی سس میں انہیں اعتبار کا درجہ حاصل ہوا۔ گوپی چند نارنگ نے "اس کے پیش غلط میں سے

تجرباتی تعبیر پہلے قدم پر ہے کہ دوبیت کو شعری اور بنیادی ہے۔" "اصل کے طور پر قبول کرے اور اسے اپنے سفر کا نقطہ آغاز بنا۔" "ڈاکٹر منوں چشتی اس نکتے سے آگاہ ہیں۔ ان کا مقالہ اردو شاعری میں بیت کے تجربوں پر اپنی نوعیت کا پہلا کام ہے۔ اس میں ان تبدیلیوں کا یہ یہاں جو بیت کے تجربوں کے طور پر رونما ہوتی رہی ہیں۔" (۱۳۶)

آگے چل کر گوپی چند نارنگ نے لکھا ہے:

"تحقیق کے لیے ضروری ہے کہ موضوع کے ایک ایک گوشے کو اس کا گہرا مطالعہ کیا جائے ڈاکٹر منوں چشتی کی بھرپور تحقیق کے نتائج کے طور پر فن ویت کے تجربوں اور تبدیلیوں کی ایک جامع تاریخ سامنے آئی ہے۔ جیسے بیت کا معرکہ ہو گا دوسرے گوشے بھی روشنی میں آئیں گے اور چراغ سے چراغ جلیں گے۔" (۱۳۷)

پیش غلط کے ذیل میں اپنی بات کو ختم کرتے ہوئے گوپی چند نارنگ نے لکھا ہے "بہت ہی تحقیق کی راہ میں پہل کرنے کا شرف ڈاکٹر عنوان چشتی کو حاصل ہے، بعد میں آنے والے ان کی راہ نمائی کا اعتراف کرنے پر مجبور ہوں گے۔" (۱۳۸)

عنوان "حق نے اپنی اس کتاب میں سب سے پہلے بڑی تفصیل کے ساتھ ہیئت کا مفہوم بیان کیا ہے اور بتایا ہے کہ ہیئت کا مفہوم بہ حیثیت لفظ محدود مگر بہ حیثیت صحت وسیع ہے۔ ایک فن کے تصور ہیئت کی پرچھائیاں اگرچہ دوسرے علم یا فن کے تصور ہیئت پر پڑتی رہی ہیں، پھر بھی ہر فن میں اس کا مفہوم جداگانہ ہے۔ ان کی رائے میں ادب میں ہیئت کی صحت سے دو طرح کے تصورات وابستہ ہیں ایک وہ جو نثر میں ادبی اور فنی تصورات ہیں اور دوسرے جو دوسرے علوم و فنون کے تصورات ہیں مگر ادبی تصور ہیئت میں در آئے ہیں۔

عنوان چشتی نے شاعری میں ہیئت کے وسیع مفہوم اور امکانات پر تفصیلی گفتگو کی ہے اور اس کے بعد ان سبب و محرکات کا بھی جائزہ دیا ہے جن سے ہیئت میں تبدیلیاں واقع ہوتی ہیں۔ اس ذیل میں انھوں نے شاعری تجربہ اور ہمتی تجربہ میں ربط و تعلق کے معاملے پر بھی بحث کی ہے اور اس سوان کا جواب بھی دیا ہے کہ شاعری تجربہ اور سانی عمل میں کیا رشتہ ہے۔ انھوں نے لکھا ہے:

شاعری تجربہ اور ہمتی تجربہ میں فرق ہے۔ شاعری تجربہ ذہنی اور محسوس تجربہ ہے۔ شاعری تجربہ ایک پیچیدہ عمل ہے، اس کی تین سطحیں ہیں، پہلی مادی، دوسری نفسیاتی یا ذہنی اور تیسری لسانیاتی۔ یہ سطحیں ایک دوسرے میں اس طرح تحلیل ہیں کہ ان کے درمیان واضح طور پر خط امتیاز کھینچنا مشکل ہے۔ پھر بھی بعض خصوصیات سے انھیں پہچانا جاسکتا ہے۔ (۴۹)

عنوان چشتی نے ہیئت میں تبدیلیوں، تغیرات کے سلسلے میں بحث و نقد کا سلسلہ چلایا ہے، انھوں نے سماجی تبدیلیوں کو اولیت دیتے ہوئے ایک بڑے اہم و بلیغ نکتے کی طرف اشارہ کرتے ہوئے بتایا ہے کہ "۱۸۵۷ء ہمارے تاریخ کا ایک سیاہ حادثہ ہے، جس نے ٹھیکہ داری زندگی کا رٹ بدلا۔ ۱۸۵۷ء کے ہنگامے پر ارباب و ضلع تین طرح کے رد عمل کا اظہار کیا، ایک وہ گروہ تھا، جو مغربی تہذیب و برطانوی حکومت سے شکست قبول کر کے اس کی تقلید پر مجبور ہو گیا تھا دوسرا گروہ اس تبدیلی کے ہر مفید اور مضرا اثر سے ڈرتا اور چونکتا تھا، تیسرا گروہ مشرق و مغرب کے درمیان مفاہمت پر آمادہ تھا۔ اس لیے اس واقعے نے ہمارے سماج میں غور و فکر و عزم و عمل کی نئی لہر پیدا کر دی۔ یہ ہر ادب میں بھی تبدیلیوں کا

سبب بنی ہے۔ یہ تبدیلیاں رجحانات کی صورت میں نمودار ہوئیں اور رجحانات کی بدولت فن کی داخلی اور خارجی سطحوں پر تبدیلی کا عمل شروع ہوا۔ ۱۸۵۷ء سے آج تک کے تمام رجحانات پر نظر ڈالتے سے معلوم ہوتا ہے کہ ہر رجحان نے شاعری کے دائرے میں کسی نہ کسی قسم کی تبدیلی اور تجربے کو فروغ دیا ہے۔ عشق کے روایتی تصور میں تبدیلی کا رجحان، غزل میں حقیقت پسندی کا رجحان، عشق کے ارضی و جسمانی تصور کا رجحان، اجتماعی و رہائی شعور کا رجحان، عدست نگاری کا رجحان، انقلاب پسندی کا رجحان، نئی دنیا کی تشکیل کا رجحان، فرہانی رجحان، داخلیت کا رجحان، خارجیت کا رجحان، فسادات کے خلاف عالم گیر انسانیت کا رجحان، جنسی و جسمانی اور مناظر فطرت کی عکاسی کا رجحان، فراریت کا رجحان، طنز و مزاح کا رجحان، پیروڈی کا رجحان اور تجرباتی رجحان وغیرہ ایسے رجحانات ہیں جو اردو شاعری کی شریانوں میں خون بن کر دوڑتے ہوئے نظر آتے ہیں اور جنہوں نے شاعری کو داخلی و خارجی دونوں سطحوں پر تبدیلی اور تجربوں سے روشناس کیا ہے، ان رجحانات میں سب سے اہم رجحان ہیئت کے تجربوں کا رجحان ہے۔ ۱۸۵۷ء سے اب تک کسی نہ کسی صورت میں جاری ہے۔ بل کہ وقت کے ساتھ ساتھ ارتقا سو رہا ہے۔“ (۱۵۰)

عنوان چشتی نے ۱۸۵۷ء کے بعد شاعری میں رونما ہونے والے تغیرات اور تبدیلیوں کا جائزہ لینے کے ساتھ ساتھ صوتی قوافی، مصرعوں کے تنوع، بندوں و نئی تشکیل، نظم مفری کی ہیئت اور نظم مفری کے ارتقا پر بھی بحث کی ہے۔ آزاد نظم کے سبب پر تفصیلی روشنی ڈالتے ہوئے لکھا ہے:

”آزاد نظم میں قدیم عروض سے بغاوت کی آزادی ہے، مگر یہ آہستہ آہستہ رسنے کی پابندی ہے، یہ آہنگ، دل چال کی زبان کی فطری ترتیب اور سبجے کے زیر و بم سے پیدا ہوتا ہے اور لے کے زیر و بم کا تعین جذبہ اور خیال کا آئینہ کرتا ہے۔ آہنگ کی حد تک آزاد نظم داخلی آہنگ کا خارجی اظہار ہے اور زبان کی سطح پر جذبہ کا منہ، عن اظہار ہے۔ اس لیے آزاد نظم کی کوئی ہیئت مقرر نہیں۔ خیال اور جذبہ جس طرح چاہتا ہے، الفاظ و آہنگ کے قالب میں اپنے تمام بیج و خم اور ساری تبدیلیوں کے ساتھ ڈھل جاتا ہے۔“ (۱۵۱)

عنوان چشتی کے اس بیان سے صاف یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ آزاد نظم کو قدیم عروض

سے انحراف و بغاوت تصور کرتے ہیں اور یہ بھی کہ ان کے نزدیک آزاد نظم فنی ہیئت سے عاری صنف ہے۔ ان کے اس نقطہ نظر سے اتفاق کے ساتھ اختلاف کی بھی پوری گنجائش ہے۔ انھوں نے موجودہ نظم نگاری کی تاریخ اور پس منظر پر بھی روشنی ڈالی ہے، اس کے محاسن و معائب کو بھی واضح کیا ہے اور فنی تجزیہ کر کے بتایا ہے کہ چوں کہ اردو زبان کی ساخت انگریزی سے یکسر مختلف ہے اور دونوں کے نظریہ عروض میں بھی تفاوت ہے، اس لیے انگریزی کی پیروی کر کے اردو نظم میں کوئی کامیاب تجربہ نہیں ہو سکتا۔

عنوان چشتی نے اردو شاعری میں جدیدیت کی روایت پر مفصل گفتگو کی ہے، اردو شعر و ادب میں جدیدیت کے مفہوم اور روایت کو واضح کیا ہے۔ اُن کا خیال ہے کہ فن کی بنیاد روایت پر ہوتی ہے، کوئی فن کار خواہ کتنی ہی جدید اور منفرد ہونے کا دعویٰ کرتا ہو، روایت سے یکسر بے نیاز نہیں ہو سکتا۔ فن میں جماعتی اور انفرادی عنصر ہوتے ہیں، انفرادی عناصر شخصیت کی دین ہوتے ہیں، ان میں غیر روایتی یعنی انفرادی عناصر کی فراوانی اور ان کی تہذیب و ترتیب سے انفرادیت پیدا ہوتی ہے، جو گرچہ مواد اور ہیئت دونوں سے جھلکتی ہے، مگر اس کا واضح اظہار اسلوب کی صورت میں ہوتا ہے۔ روایت میں زندہ اور مردہ عناصر ہوتے ہیں، زندہ عناصر کی نئی ترتیب، پرانی چیزوں میں نئے پہلوؤں کی تلاش اور ان کے مخفی امکانات کی بازیافت کے عمل کو حدت کہتے ہیں۔ عنوان چشتی کی رائے میں انفرادیت اور جدت کے عمل سے گزر کر ادبی بغاوت کا دائرہ کار شروع ہوتا ہے۔ مردہ روایتوں کے جبر کے خلاف بغاوت کا عمل ناگزیر ہوتا ہے۔ بغاوت میں پہلی لہر تخریبی ہوتی ہے، جو آگے چلتی ہے، اس کے پیچھے دوسری تعمیری لہر آتی ہے، اس لیے ادبی بغاوت کا پہلا کام روایتوں کی توسیع، تبدیلی اور شکست و رخت ہے۔ اس کے بعد نئی روایتوں کی طرح ڈالنا ہے۔ (۱۵۲) عنوان چشتی کا احساس ہے کہ جو دوگ تاریخی تسلسل اور زندگی و فن کے رشتے سے بے نیاز ہو کر بہ زعم خود انفرادیت، جدت اور بغاوت کے علم بردار بنتے ہیں، وہ روایت کے تخلیقی سفر اور فن کے سچے مزاج داں نہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ جدیدیت روایت سے ماورا نہیں ہے۔ نئی جدیدیت اپنے دور کے تمام تقاضوں کا احترام کرتی ہے، نئے افکار کو اپنے دامن میں جگہ دیتی ہے، نئے اسباب اور فنی سانچوں کا خیر مقدم کرتی ہے اور یہ کام جمالیاتی اور معنوی دونوں سطحوں پر کرتی ہے۔ مگر وہ روایت کے بنیادی تقاضوں کو فراموش نہیں کرتی۔ گویا ان کے نزدیک نئی جدیدیت اپنے دور کے تمام

فکری و جمالیاتی تقاضوں کے انجذاب کے ساتھ روایت کا بائیدوار تھانی اور تحقیقی اظہار ہے۔ (۱۵۳)

اس سلسلے میں وہ لکھتے ہیں:

”جو رواہائیں زندگی کے سرچشمے سے بہت سوتی ہیں، ادبیات کی دیرپک جاتی ہیں اور روایتیں فن اور زندگی کے عملی مددگار بنتی ہیں وہ ادبیات کے فوٹ جاتی ہیں، ان کی پختہ سوانح میں طرح و رنگ کی تعداد کم ہوتی ہے۔ ادبیات کا اثر موضوع اور اس کے مکتب اور اس کے مکتب پر ہوتا ہے۔ ادبیات ماضی سے سوتی ہے، اس لیے ادبیات میں روایت کی شہرت و ٹلس ازکی طور پر شامل ہوتا ہے۔“ (بی ادبیات کی روایت سے روایت سے روایت رو جاتے ہیں اور مردہ عناصر تباہ ہو جاتے ہیں)۔ (۱۵۴)

عنوان چشتی کی راہ میں ادب اور زندگی میں نئے اور پرانے پن کا تصور سنائی ہے، جو چیز آج پرانی ہے کل نئی تھی، جو چیز آج نئی ہے کل پرانی ہو جائے گی۔ قدامت اور جدیدیت کا ایک تھوڑا سا فرق ہے کہ وہ چیز جو آج موجود ہے ماضی سے ہے، اور وہ چیز جو آج نئی ہو رہی ہے جو آج کے مزاج سے ہم آہنگ ہے، نئی ہے۔ نئی چیز جو عصر کی سنگمی، نئی حسیت اور نئے شعور سے متصف ہو، نئے تقاضوں کا ساتھ دے گی اور نئی رہتی ہو۔“ (۱۵۵)

عنوان چشتی کی اس راہ سے اختلاف کی گنجائش نہیں کہ ہر عہد کا تجربہ اپنے اپنے عہد میں نیا ہوتا ہے، ادب کا وہ کلاسیکی سرمایہ، جسے ہر قدیم اور ہر نئے نئے عہد میں وہ بھی جب ورجس عہد میں وجود میں آیا تھا، لیتا تھا۔ لیکن جوں جوں حالات میں انقلابات آتے گئے، وہ چیز پرانی سوتی گئی جو کہ پہلے نئی تھی۔ اس لیے کہ ہر سرمایہ عہد کے اپنے بچھ تھا جسے سوتے میں جو چیز جس عہد کے تقاضوں کے تقاضا نظر آجوا میں آتی ہے، وہ حالات اور تقاضے بدل جانے کے بعد عہد سے ہو جاتی ہے۔ یہ بات دب ہی نہیں، دنیا کے اور بہت سے معاملات میں بھی دیکھی جاسکتی ہے۔

عنوان چشتی کے کلاسیکی شعریات، ادبیات اور جدید شعریات، ادبیات اور نئے اور

ان کی قدر و قیمت متعین کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ اس سلسلے میں بھی ان کے نزدیک قدیم و جدید کی یہ ذات خود کوئی اہمیت نہیں ہے۔ اصل ہمیت تجربے کی صداقت اور استثنائی ہے۔ کسی فن پارے میں تجربے کی صداقت نہیں یا وہ استناد سے خالی ہے تو وہ فن پارہ نہ قدیم کہلانے کا مستحق ہے اور نہ جدید۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ انھوں نے اردو ادب میں ”اردو گیت“ کو اپنی تنقید کا موضوع بنایا ہے اور اس میں جدت و قدامت کے امتزاج کی نشان دہی کی ہے، سب کے اردو شعریات میں ”گیت“ کو کبھی کوئی درجہ نہیں دیا گیا۔ لکھتے ہیں یہ صحیح ہے کہ مجموعی طور پر ہیئتوں کی زبان اپنے معیار کو نہیں چھو سکی، اور اس میں وہ تخلیقی شان و رچا نہیں پیدا ہوئی، جو گیتوں کی زبان کا جوہر ہے۔ لیکن اس کا مقصد یہ نہیں ہے کہ اردو گیتوں کی زبان، قطعاً مصنوعی اور غیر تخلیقی ہے۔ یا اس میں گیت کی زبان کے زندہ عناصر ناپید ہیں“ (۱۵۶)

گیت کی بنیادی خصوصیت اور شناخت سے متعلق عنوان چشتی کا خیال ہے کہ ”گیت بنیادی طور پر جذبے کی وحدت اور ندرت کی ایک اکائی ہوتا ہے، اس میں غنائیت کے داخلی اور خارجی عناصر یک دائرے میں تھیل ہو کر نئی اکائی بن جاتے ہیں، اس میں داخلیت اور خود اظہاریت کی خصوصیت بھی ہوتی ہے اور ایجاز و مختصار کا حسن بھی ہوتا ہے۔“ (۱۵۷)

عنوان چشتی نے شاعری کی جدید ہیئتوں کو بھی موضوع بنایا ہے اور اردو کی سزا و عظم اور اس پر جدیدیت کے اثرات کی نشان دہی کی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ وہ شاعری جسے ترقی پسند کہا جاتا ہے، اس نے کلاسیکی شاعری سے جو انحراف کیا ہے، وہ روایت سے انحراف نہیں بل کہ اسے روایت کے تخلیقی سفر کی ارتقائی منزل کہنا چاہیے۔ (۱۵۸)

عنوان چشتی کا تنقیدی طریقہ کار یہ ہے کہ وہ سب سے پہلے شاعری کو ایک لسانی پیر تصور کرتے ہیں، اس کے لسانی، فنی اور عروضی پہلوؤں پر غور کرتے ہیں، اظہار کے وسیلوں کا تجزیہ کرتے ہیں، اس کے معنوی پہلوؤں کو پیش نظر رکھ کر ان اسباب و عوامل پر توجہ کرتے ہیں، جو لفظ و معنی کے پس پردہ کار فرما ہوتے ہیں۔ وہ تنقید کو ایک سزا و اور خود مستحکم فن تصور کرتے ہیں۔ (۱۵۹) ان کی تنقید کا امتیاز یہ ہے کہ وہ قاری کو کسی ایک نتیجے تک پہنچانے میں مددگار و معاون ثابت ہوتی ہے، قاری کی آگہی میں اضافہ ہوتا ہے اور اس کا ذہن فکری تولید گیوں اور بھول بھلیوں سے محفوظ رہتا ہے۔ اس لیے کہ ان کے فیصلے واضح اور دونوں

ہوتے ہیں، ان کی تنقید کسی مقام پر چیتاں نہیں ہونے پاتی۔ اور وہ کسی فن پارے کے مطالعے سے جو نتیجہ اخذ کرتے ہیں وہ بڑا جامع اور مختصر ہوتا ہے۔

عنوان چشتی نے اپنی کتاب ”تنقید سے تحقیق تک“ میں ایک درجن سے زائد ادبی مسئلہ پر گفتگو کی ہے، جن میں اسلوب کے نظریے، شاعری کی زبان، شعری تکنیک کا مفہوم، اسلوب اور سوویت اور شعری آہنگ کا تجزیہ وغیرہ ان کی نظریاتی تنقید کے بہترین نمونے ہیں۔ باجموعہ یہاں معلوم ہوتا ہے کہ نظریاتی مباحث میں تولیدی اور پیچیدگی کے عناصر در آتے ہیں۔ لیکن عنوان چشتی کے مذکور بالا بیان کے علاوہ کسی بھی نظریاتی یا ادبی گفتگو میں آپ کو یہ تولیدی یا پیچیدگی نہیں ملے گی۔ ایسا اس لیے ہوتا ہے کہ وہ جس نظریے یا نقطہ نظر پر گفتگو کرتے ہیں، وہ ان پر صاف اور واضح ہوتا ہے، اس لیے بھی کہ ان کے ہاں ایک رٹنی تنقید کا قصی گزر نہیں ہے۔ ان کے نزدیک جی تنقید کا حق اس وقت تک رہا نہیں ہو سکتا، جب تک کہ فن پارے اور فن کار پر مختلف زاویوں سے روشنی نہ ڈال جائے اور اسے منہر و فراہم معیاروں پر پرکھ نہ لیا جائے اور شاید اس لیے بھی کہ اپنی تحریروں میں چونکا دینے والا ہنگامہ برپا کر دینے والا انداز نہیں اختیار کرتے، جو کچھ لکھتے یا کہتے ہیں گہرائی اور وسعت مطالعہ کے ساتھ کہتے یا لکھتے ہیں اور جو کچھ وہ خود سمجھتے ہیں، اسے دوسروں تک پہنچانے کا جذبہ رکھتے ہیں۔

عنوان چشتی ادیبوں، شاعروں اور فن کاروں کے تخلیقی عمل پر پابندی لگانے اور ان کے فن کارانہ بہادری پر بندھ باندھنے کے مخالف ہیں۔ وہ یہ بات بھی پسند نہیں کرتے کہ ادیبوں اور شاعروں کو فون اور پولس کی طرح وردی پہنا کر، انھیں بعض سیاسی و غیر سیاسی مصلحتوں کو سامنے رکھ کر منشوری ادب اور شاعری پیش کرنے پر مجبور کیا جائے۔ وہ اسے غیر فطری عمل تصور کرتے ہیں۔ لیکن اس سلسلے میں ان کا یہ بھی نقطہ نظر ہے کہ چوں کہ ادب انسانی ذہن و ضمیر کا فن کارانہ اور پر آہنگ رد عمل ہے، اس لیے اس میں کسی نہ کسی طرح اور کسی نہ کسی حد تک فن کار کی شخصیت، زمان و مکان اور تہذیب اور سماج کی پرچھائیاں رقصاں ہوتی ہیں۔ اگر دیب خاص مادی اور حیوانی رویوں کا پیکر نہیں ہے، بل کہ روحانی، اخلاقی اور تہذیبی قدروں کا علم بردار ہے تو اس کے فن میں ان تینوں زاویوں کا خوش گوار متوازن ہو گا، اس لیے وہ ایک طرف تخلیقی عمل کی آزادی اور خود کاری کا خیال رکھتے ہیں اور دوسری طرف فن کاروں کے تعمیری رویے، روحانی انداز فکر اور اخلاقی و تہذیبی شعور کو اہم تصور کرتے ہیں۔

عنوان چشتی نے ایک اثر جو میں اپنے نظریہٴ دب کی وضاحت کرتے ہوئے بتایا ہے۔
 'ترقی پسندوں کی اصطلاحوں میں جس چیز کو کمٹ منٹ کہا جاتا ہے، میرا بھی
 ایک خاص قسم کا کمٹ منٹ ہے، جو ترقی پسندوں کے کمٹ منٹ سے مختلف
 ہے۔ کمٹ منٹ ہر کمزم سے ہے۔ میں نے ہر کمزم کا مطالعہ کیا ہے اور
 غیہ شعوری طور پر اس کے اثرات قبول کیے ہیں، لیکن میرا کمٹ منٹ ترقی
 پسندوں جیسا نہیں ہے۔ اگر آپ مجھ سے پوچھنا چاہیں کہ میرا کمٹ منٹ کس
 نظریہٴ فلسفے سے ہے تو میں کہوں گا کہ میرا کمٹ منٹ زندگی کے علیٰ نصب
 العین، تہذیب و تمدن کی اعلیٰ قدر، مذہب و ثقافت بہترین افکار، زندگی اور
 جمالیات سے ہے۔ اگر آپ ایک غلط فہمی میں پوچھنا چاہیں تو میں کہوں گا کہ میرا ادبی
 مسلک جمالیاتی، جمہوری اور وحدت وجودی ہے۔' (۱۶۰)

اس اقتباس سے اس بات کا اندازہ کرنا مشکل نہیں کہ عنوان چشتی صالح فکر اور اعلیٰ
 قدروں کے ناقد ہیں اور ان کی تنقیدوں میں تہذیب و تمدن اور مذہب و ثقافت کو خصوصی
 ہیئت حاصل ہے۔ اور وہ بنیادی طور پر جمالیاتی ناقد ہیں۔

صغریٰ مہدی

صغریٰ مہدی (پ ۱۹۳۸ء) بنیادی طور پر تحقیق کار ہیں۔ فنانے، ناٹوں، ڈرامے اور بچوں کے ادب سے متعلق ان کی متعدد کتابیں منصفہ شہود پر آچکی ہیں۔ تنقید پر ان کی صرف ایک کتاب ”اکبر الہ آبادی کی شاعری کا تنقیدی مطالعہ“ منظر عام پر آ چکی ہے۔ یہ مضمون ’جواہر نامہ جامعہ نئی دہلی‘ اور کتاب نمائی دہلی کے توسط سے مطالعے میں آئے ہیں۔ اکبر الہ آبادی کی شاعری کا تنقیدی مطالعہ دراصل صغریٰ مہدی کی کاپی ایچ ڈی کا مقالہ ہے جس پر جامعہ اسلامیہ نے انھیں ڈاکٹریٹ کی ڈگری تفویض کی تھی۔

صغریٰ مہدی کا یہ مقالہ سات ابواب پر مشتمل ہے، پہلا باب اکبر الہ آبادی سے عہد متعلق ہے۔ اس میں اس وقت کے اہم سماجی اور سیاسی حالات و واقعات کا جائزہ دیا گیا ہے۔ دوسرے باب میں اکبر کی مختصر سوانح بیان کر کے ان کی شخصیت کا تجزیہ کیا گیا ہے۔ اس باب کے فن کاری شخصیت کا اثر اس کے فن پر پڑنا زیر ہے۔ اس کے بغیر اس کے فن تک رسائی ممکن نہیں۔ صغریٰ مہدی نے اکبر کی شاعری کا تعارف تین ادوار کے تحت برپا کیا ہے۔ پہلا ادوار روایتی شاعری سے تعلق رکھتا ہے، دوسرا ادوار ’اودھ پنچ‘ کے اجراء سے شروع ہوتا ہے، جس سے اس کی شاعری نے طنز و مزاح کا رخ اختیار کیا اور تیسرا ادوار ۱۹۰۰ء سے شروع ہوتا ہے۔ صغریٰ مہدی نے مقالے کے تیسرے باب میں اکبر کی شاعری کے متذکرہ ادوار سے بحث کی ہے۔ چوتھا باب قدرے طویل ہے، اس میں صغریٰ نے طنز و مزاح کی تعریف اور ادوار شاعری میں طنز و مزاح کی روایت کا جائزہ دیا ہے۔ پانچویں باب میں اکبر کی شاعری کے

تیسرے اور کا تجزیہ کیا گیا ہے۔ اس ذیل میں ن تہذیبوں اور تغیرات پر تفصیلی بحث کی ہے جو اس دور میں نمایاں طور پر نظر آتے ہیں۔ چھٹے باب میں کبر کی شاعری کا تجزیہ کیا گیا ہے۔ اس ذیل میں انھوں نے یہ بھی بتایا ہے کہ اکبر موضوع اور ہیئت دونوں اعتبار سے جدید شعرا کے زمرے میں آتے ہیں اور سادہاں اور آخری باب اکبر کی شاعری کی ہیئت اور اردو شاعری میں اس کے مقام و مرتبہ کے تعین کے لیے مختص کیا گیا ہے۔

صغری مہدی نے خواجہ اظف حسین حالی، علامہ اقبال اور اکبر الہ آبادی کو ان شاعروں میں شمار کیا ہے، جنہوں نے اپنی شاعری کے ذریعے ملت کی رہنمائی کا فریضہ انجام دیا۔ ان کا خیال ہے کہ ذہنی استعداد، بصیرت اور تخلیقیت کی بنا پر ان تینوں کی شاعری کا قطع نظر اور رنگ و آہنگ الگ الگ ہے، لیکن اس میں شک نہیں کہ تینوں نے ملک کے سماجی و معاشرتی مسائل کو اپنا موضوع بنایا اور فن کے تقاضوں کا پورا احترام کرتے ہوئے تینوں کا نظر معاشرے کی اصلاح اور فلاح تھا۔ (۱۶۱)

صغری مہدی کا احساس ہے کہ چون کہ اکبر الہ آبادی طنز و مزاح کے شاعر تھے اس لیے ان کی شاعری کو بالعموم ناقدین نے سنجیدگی سے نہیں دیکھا اور ان کے کلام کو وہ سنجیدہ ادبی اور سماجی حیثیت نہیں دی گئی جس کا وہ بہ طور پر مستحق تھے۔ (۱۶۲) کبر کی طرف ناقدین کی خاطر خواہ توجہ نہ ہونے کی ایک وجہ صغری مہدی کے نزدیک یہ بھی ہے کہ 'جس زمانے میں ادب شاعر اور خطبا حضرات ملت کو ہوا کے رخ پر چلنے کی دعوت و ترغیب دے رہے تھے اور خود بھی اسی راہ پر گامزن تھے' اس زمانے میں اکبر نے بڑی شدت کے ساتھ اس کی مخالفت کی، مغرب اور اس کی تہذیب و معاشرت پر ڈٹ کر تنقید کی، ماضی کی یاد دہانی و ماضی ہی سے اپنا رشتہ استوار رکھنے کی تلقین کی اس لیے بالعموم انھیں ایک رجعت پسند شاعر کی حیثیت سے دیکھا جائے گا اور ان کے فن کو محض ہنسنے ہنس نے کا فن تصور کیا جائے گا (۱۶۳)

صغری مہدی نے اکبر الہ آبادی کی شاعری کا تجزیہ اس کے صحیح سماجی اور ادبی پس منظر میں کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس تجزیے کے بعد انھوں نے یہ بتانے کی بھی کوشش کی ہے کہ اگر صحیح معنوں میں کس شاعرانہ مقام و مرتبہ کے تھے اور ان کے بارے میں جو عمومی تاثرات پائے جاتے ہیں وہ کس حد تک درست ہیں؟ اس سلسلے میں انھوں نے اس مسئلہ اصول کو رہنما بنایا ہے کہ کسی شاعر یا فن کار کے فن پارے کو پرکھنے کے لیے ضروری ہے کہ اس کے

فن پارے کی روح تک رسائی حاصل کی جائے اور اس کی ذہنی سیاحت میں خود اس کا ہم رکاب و ہم سفر بن کر سفر کیا جائے۔ چنانچہ اسی اصول پر کار بند رہتے ہوئے صغری مہدی نے کلام اکبر کا بہ نظر غائر مطالعہ کیا ہے اور اکبر کے فن اور شخصیت پر جو کچھ مثنی و مثبت انداز میں لکھا گیا اس کو پڑھا اور اکبر کے ہم عصر ادبا و شعرا کا بھی مطالعہ کیا اور ان کے بارے میں معلومات حاصل کیں۔ ان سب کے بعد انھوں نے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ اکبر بلاشبہ ایک عظیم شاعر تھے۔ ملت کے ہم درد قوم کے مصلح اور انسانیت کے باشعور مولس و غم و خوار شاعر تھے۔ وہ مغربی تہذیب کے مخالف و بد خواہ نہیں اس کے ناقد تھے۔ وہ مخالفت و بد خواہی کے جذب سے بہت باند و رافع تھے۔ وہ اس کی خرابیوں کی اصلاح کرنا چاہتے تھے اور ان کی خرابیوں یا کمیوں کی موجودگی میں ملت اسلامیہ ہند کو ان سے مجتنب رہنے کی خواہش رکھتے تھے۔

صغری مہدی نے ایک جگہ لکھا ہے:

”وہ (اکبر) مغربی تہذیب کی تقلید کے مخالف نہیں تھے، مغربی تہذیب کی

تقلید میں جو سطحیت آگئی تھی اکبر اس کا مذاق اڑاتے ہیں۔“ (۱۶۴)

حاصل یہ بات مطابق واقعہ نہیں ہے۔ اکبر کے کام سے اس کی تائید حاصل کرنا آسان نہیں ہوگا۔ یوں بھی تقلید سطحیت کی ہی دین ہوتی ہے۔ تقلید کا آغاز ہی سطحی ذہن و فکر کا مظہر ہوتا ہے۔

صغری مہدی کی یہ بات ناقابل تردید ہے کہ اکبر نے اردو شاعری میں طنز و مزاح کی روایت کو آگے بڑھایا ہے۔ ان کی اس بات سے بھی اختلاف کی گنجائش نہیں ہے کہ کبر قدامت پسند تھے لیکن قدامت پرست نہیں تھے، چوں کہ ان کو اپنے اسلاف کے کارناموں میں آفاقی خوبیوں نظر آتی تھیں اس لیے وہ ان کی ترویج و ترقی اور احیا کے خواہش مند تھے۔ ایسی صورت میں انھیں رجعت پسند یا قدامت پرست کہنا سراسر ظلم و ناانصافی ہے۔ (۱۶۵)

صغری مہدی کا خیال ہے کہ اکبر کی شاعری میں جو قدامت کی تحسین اور اس پر اصرار ملتا ہے اس کی اصل وجہ یہ ہے کہ اس زمانے میں ترقی و تجدید کی تبلیغ کی دھن میں اپنی روایت کو نئے سرے سے نظر انداز کیا جا رہا تھا، جدید تصورات کی اشاعت و ترویج میں شدت تھی۔ اس سلسلے میں صغری مہدی یہ بھی محسوس کرتی ہیں کہ اکبر قدامت، روایات اور پرانی روایت کی روشنی کی حمایت میں توازن کو قائم نہیں رکھ سکے، یہی وجہ ہے کہ ان کے خلاف غلط تاثر قائم

اردو تنقید کا سفر

صغریٰ مہدی نے اکبر کی شاعری سے متعلق بات تو بہت بڑی کہہ دی لیکن دلیل و برہان سے اپنی بات کو مدلل و مبرہن نہیں کیا۔

اکبر الہ آبادی کی شاعری سے متعلق صغریٰ مہدی کے مقالے کے مطالعے سے اس نتیجے پر پہنچنا مشکل نہیں کہ صغریٰ مہدی بنیادی طور پر تحقیق کار ہیں، تنقید ان کا اصل میدان نہیں ہے۔ وہ فن پارے کو محض تاثراتی انداز میں دیکھنے کی عادی ہیں۔ انہوں نے مسعود حسین خاں کی کتاب ”رود مسعود“ پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے

”رود مسعود ایک کام یاب خواہ نوشت ہے جس میں خامیوں نہیں ہیں۔“ (۱۶۷)

ان جملوں سے پتا چلتا ہے کہ صغریٰ مہدی کے اندر کا افسانہ نگار انھیں تنقید نگار بننے سے روک رہا ہے۔ ورنہ کسی بھی انسانی کارنامے کے بارے میں قطعیت کے ساتھ یہ کہہ دینا کہ اس میں خامیوں نہیں ہیں یہ تنقیدی منصب سے میل نہیں کھاتا۔ اسی طرح صغریٰ مہدی نے ایک جگہ لکھا ہے:

”اردو شاعری کی ابتدا غزل سے ہوئی جو خاص مردانہ طرزِ اظہار کی شاعری ہے۔ اس لیے اس میں تمام تر مردوں کے جذبات و احساسات کی ترجمانی ہوتی ہے۔“

اس کی وجہ ان کے نزدیک یہ ہے:

”کیوں کہ اس شاعری کا رشتہ جس ملک تہذیب اور جس روایت سے جڑا ہوا ہے اس میں عورت مرد کی ملکیت کا درجہ رکھتی ہے اس لیے وہ اردو شاعری کا موضوع تو بنی لیکن اس میں صرف اس کے حسن و جمال کا ذکر ہے مردوں کی دنیا میں اس کا بھی مقدر نہیں کہ وہ مرد کی آسودگی اور آرام کا ذریعہ بنے اپنے ناز و ادا سے اس کا دل بھڑے اس کے ہجر میں تڑپے اور پھر ہرجائی کہلائے۔“ (۱۶۸)

اگرچہ صغریٰ مہدی کا یہ مضمون تنقید سے تعلق رکھتا ہے، لیکن اس کے ابتدائی حصے میں صغریٰ ایک افسانہ نگار کے روپ میں سامنے آتی ہیں ان کی ناقدانہ حیثیت خاصی دبی ہوئی

محسوس ہوتی ہے۔

اپنے مضمون ”اردو شاعری میں عورت کا تصور“ میں صفحہ ۱۱ مہدی نے تمہید کے بعد غزل، مرثیہ اور مثنوی پر گفتگو کرتے ہوئے بتایا ہے کہ عورت کو احناف مذکور میں کیا حیثیت دی گئی ہے۔ حلی اور ترقی پسند ادب وغیرہ کے حوالے سے گفتگو کرتے ہوئے بھی انھوں نے عورت اور اس کے ادب کا جائزہ دیا ہے اور بتایا ہے کہ موجودہ مہدی میں عورت بیدار ہو چکی ہے اور وہ جو تشریح کر رہی ہے، وہ خالص عورتوں کی شاعری ہے یا عورتوں کا طرز احساس ہے۔ اپنا اس نکتہ نظر کو پیش کرتے ہوئے صفحہ ۱۱ مہدی پھر خستہ نگار بن گئی ہیں۔ ملحقہ ہیں:

”جن عورت سٹف میل بنے پر تیار نہیں اور وہ اب اس کو ٹوٹے عالم میں بھی نہیں ہے کہ وہ آزادی نسوان کو انتخاب کرے یا مرد کے گلو بند کو۔ وہ اب اس وہم میں مبتلا نہیں ہے کہ وہ افراطوں کو پیروی کر سکتی ہے، کمالات افراطوں کو دھنسا کر مٹا دیتی ہے۔ وہ اب صرف اپنے زلف، رخسار کی تعریف سن کر خوش ہوتی ہے، نہ وہ ادیبانہ نگار کی کہانی سے مہمکن ہوتی ہے اور نہ مردانہ کی تمہانی پر قانع ہے۔ اسے اپنے آپ کو شخصیت اور اپنے دور کی بلند ستاروں میں جو شاعری خواتین کر رہی ہیں وہ نا اہل عورتوں کے طرز احساس کی شاعری ہے۔“ (۱۶۹)

ظہر برزشتہ میں جن مقدمات کے حوالے سے گفتگو کی گئی، وہ صفحہ ۱۱ مہدی کو ایک حساس اور دردمند ادیبہ، افسانہ نگار کی حیثیت سے پیش کرتے ہیں، تنقید نگار کی حیثیت سے نہیں۔ خواہ ”اکبر کی شاعری کا تنقیدی مطالعہ“ میں صفحہ ۱۱ کے ”تنقیدی رویے“ یا نکتہ نظر کی نشان دہی نہیں ہوتی۔ انھوں نے آج کی شاعری کے حوالے سے جو کچھ لکھا ہے اس کی حیثیت محض تاثراتی ہے یا تشکیکی۔ فن پارے کو جانچنے کا جمالیاتی رویہ کہیں نہیں ملتا۔

شیم حنفی

شیم حنفی (پ ۹۳۹ء) جدیدیت کے ہم ناقدوں میں شمار کیے جاتے ہیں۔ ان کا مطالعہ، سنج اور لمسق ہے۔ وہ اپنے اسی وسیع و عمیق مطالعے کی بدولت ادب کے بعض بنیادی و نظری تصورات سے گہری واقفیت رکھتے ہیں۔ یہ بنیادی و نظری تصورات ان کے ذہن و فکر کا حصہ بن چکے ہیں۔ وہ کسی فن پرے پر اُسی وقت قلم اٹھاتے ہیں، جب کہ وہ ان کے دل کی آوازوں کے شعری و ادبی مزاج سے ہم آہنگ اور کثیر الجہت ہو۔ کسی محدود اور غیر وسیع فن پرے پر گفتگو کرنے کو وہ ادبِ انہی کے منافی تصور کرتے ہیں۔ شیم حنفی اس اعتبار سے بھی ہمیت رکھتے ہیں کہ آلِ حمد سرور کی طرح ان کی تنقیدوں میں بھی فیصلہ نہیں ملتا۔ اس حمد سرور بھی اس بات کے قائل ہیں کہ تنقید کا کام کوئی قطعی اور حتمی فیصلہ دینا نہیں ہے۔ یہ چیز اس کے منصب کے منافی ہے اس لیے کہ ناقد سب سے پہلے خود ایک سنجیدہ قاری ہے۔ اسے جو چیز اچھی لگتی ہے، اس پر اپنی پسندیدگی کا اظہار کرتا ہے اور پسندیدگی یا ناپسندیدگی کا تعلق تاثرات سے ہوتا ہے، فیصلے سے نہیں۔ فیصلہ تو تنقید کا قاری کرے گا۔ اس کے بعد تفاعل کا زمانہ آتا ہے کہ خیالات اور پیش کش میں کس حد تک روایت کی پاس داری کی گئی ہے۔ اس لیے کہ وہ یہ بات جانتا ہے کہ میر و غالب سے پہلے کیا روایت رہی ہے۔ چناں چہ دوسرے مرحلے میں وہ تقابل کرتا ہے، محض تاثرات پر استفا نہیں کرتا۔

آلِ احمد سرور کی طرح شیم حنفی بھی تنقید کو کئی ادبی جمالیات کا حصہ قرار دیتے ہیں، اس لیے کہ ان کے نزدیک تنقید کی زبان بھی ادب کی زبان ہوتی ہے۔ اس صورت میں تنقید کو

بھی ادب کے پیمانے پر کھنچا جائے اور جب تنقید کو ادب کے پیمانے پر پرکھا جائے گا تو اس سے وہی بصیرت حاصل ہوگی، جو ادب سے حاصل ہوتی ہے۔

شیم خنفی اُن مآقدوں میں ہیں، جو شعر و ادب کو کسی ادارے یا جماعت کا ترجمان بنانے کے مخالف ہیں۔ اس سلسلے میں ان کا خیال ہے کہ اگر ادب کو منصوبہ بند انراض، مقاصد کے تحت تخلیق کیا جائے تو یہ بھی ضروری ہوگا کہ اس کے صیغہ ظہار کے سلسلے میں بھی وہ شرطیں ملحوظ رکھی جائیں جن کا پابند ادیب اپنے آپ کو سمجھتا ہے۔ اس سے کہ اُن کے نزدیک کسی بھی جماعت یا گروہ کی ذہنی قیادت کے لیے اس گروہ یا جماعت کی سطح شعور کا احترام بہ ہر نوع ایک لازمی جبر ہے۔ (۱۷۰)

شیم خنفی کا خیال ہے کہ حالی اور آزاد نے شاعری سے وہ کام لینے کی کوشش کی جو دراصل اصدا حی تنظیموں اور رہنمایان قوم کا تھا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ شاعری پر بیہوشی خداتو بن گئی، لیکن روحانی انبساط اور اضطراب کا وہ تجزیہ کرنے سے معذور ہو گئی جس کا سید صرف فن ہوتا ہے۔ حالی نے غزل کو گرد ادب سے نکالنے کے لیے جس سہل کی طرف اشارہ کیا وہ بجائے خود ایک گرد ادب تھا۔ حسرت سے جگر تک غزل کے احیاء جو کوشش ہوتی ہے، وہ دراصل نظم کے میکا کی تھوڑے کے خلاف ایک رد عمل کا پتہ دیتی ہے۔ (۱۷۱) وہ شاعری کو فکر، فلسفہ کا نعم ابدال تھوڑے کرتے ہیں اور نہ محتاج۔ بل کہ وہ شاعری کو انسانی توانائی کا ایک آزادانہ اور مقصود فی انفس اظہار خیال مانتے ہیں۔ اُن کے نزدیک شاعری اور فلسفے کی امت و صیغہ اظہار کے امتیازات الگ الگ ہیں۔ انھوں نے شاعر اور شاعری کا تعارف کرات ہوئے لکھا ہے

”شاعر نہ فلسفی ہوتا ہے اور نہ نظریہ ساز۔ شاعری ذریعہ علوم یا انسانی تجربوں یا اقدار کے بارے میں وہ باضابطہ مواد بھی فراہم نہیں کرتی جو فلسفے یا علمی علوم سے حاصل کیا جاتا ہے۔ کیوں کہ شاعری اسی طور پر اس استعداد سے عاری ہوتی ہے، جس کے بغیر کسی فلسفیانہ اور علمی تصور کو ثابت نہیں ملتا۔ شاعری کسی مخصوص انسانی صورت حال کے بارے میں بیان نہیں ملے۔ اس کا انکشاف کرتی ہے اور اس طرح کے ایک انوکھے نقش کو منظر کرتی ہے۔ شاعری میں ہم خیال کو یاد رکھنے پر اکتفا نہیں کرتے اس خیال کے لفظی اور صوتی پیکر یاد رکھتے ہیں جیسی ہمیں اس سے ذہنی ہی نہیں ایک جماعتی تجربہ

بھی ملتا ہے۔ اس طرح شاعری کا ناگزیر عنصر اس کا صیغہ اظہار بن جاتا ہے جو شعری تجربے میں اس درجہ حل ہوتا ہے کہ اُسے تجربے سے الگ کیا ہی نہیں جاسکتا۔ اس صورت میں شاعری اور منظوم خیال کے درمیان خط فاصل کھینچا ہو گا تاہم اس حقیقت کو پیش نظر رکھنا ضروری ہے کہ وقت نظر شاعر کے یہاں بھی ملتی ہے اور اس اعتبار سے وہ فلسفیانہ تفکر سے ایک ربط ضرور رکھتا ہے۔“ (۱۷۲)

شیم حنفی یہ بات تسلیم کرتے ہیں کہ شاعری منظوم فلسفہ نہیں ہے اور نہ کسی شاعر پر یہ لازم آتا ہے کہ وہ اپنے عہد کے فلسفیانہ افکار کا مطالعہ کرے اور اپنے تجربوں کی فلسفیانہ تعبیر و تشریح کا فریضہ انجام دے لیکن ساتھ ہی ساتھ وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ وہ تمام میدانوں جو جدیدیت سے وابستہ کیے جاتے ہیں اور جن کی نمائندگی نئے شعرا نے کی ہے ایک فلسفیانہ اساس بھی رکھتے ہیں جن کی تصدیق ان تمام مفکروں کے خیالات سے ہوتی ہے جنہوں نے نئے انسان کے مسائل کو سمجھنے کے جتن کیے ہیں۔ (۱۷۳) شیم حنفی چھٹی شاعری اور نئی شاعری کو متحد المعنی نہیں خیال کرتے ان کے نزدیک یہ دونوں چیزیں بالکل جداگانہ ہیں۔ وہ نئی شاعری کو حقائق کے ایک نئے ادراک اور ان کے اظہار کے لیے فن اور ہیئت کے ایک نئے راستے کی تلاش سے تعبیر کرتے ہیں اور کلاسیکی غزل اور نئی شاعری کے نمائندوں کے درمیان جو حد فاصل قائم ہوتی ہے اُسے وہ ذاتی طور پر غم انگیز حالات میں ضبط و تہذیب نفس کی پیدا کردہ آسودگی اور تمام ذہنی و جذباتی سہاروں کے فقدان کے باعث ابھرنے والے اضطراب کی دو مختلف سمتیں رکھنے والے رویوں کی مدد سے پہچانتے ہیں۔ (۱۷۴)

شیم حنفی نے ماضی و حال کی شاعری کا گہرائی سے مطالعہ کیا ہے اور ایک شعر فہم کی حیثیت سے اپنے تاثرات کا اظہار کیا ہے۔ انہوں نے غالب کے مطالعے سے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ غالب کے لیے شاعری کوئی پناہ گاہ نہ تھی غالب نے شاعری کو اپنی شخصیت و رذلت کے اظہار کا وسیلہ سمجھا اور اپنے عہد کی تغیر پذیری اور فکری و مادی کائنات کا تجزیہ بھی انہوں نے اپنی انفرادیت ہی کی روشنی میں کیا۔ غالب مصلح اور تخلیقی فن کار کا فرق اچھی طرح سمجھتے تھے اس لیے یہ رجحانات جو غالب کی زندگی کی صرف خارجی سطحیت سے تعلق رکھتے تھے غالب کا شعری تجربہ بن سکے۔ شیم حنفی کی رائے میں غالب نے اپنے عہد کے انسان کو

پڑھتے وقت ہر عہد کے انسان کے مسائل کو مطالعے کا مرکز اور موضوع بنایا اور خیر و شر کی تمام لہروں کو ایک روشن اور کھلے ہوئے دل و دماغ رکھنے والا انسان کی حیثیت سے جانچنے اور پرکھنے کی کوشش کی۔ اُن کا یہ بھی خیال ہے کہ اگرچہ غالب کو شاعری سے متذکرہ عمل میں بہت صدمات جھیلنے پڑے تھے، لیکن ان کی شاعری ذاتی صدمات و مصائب کا مرقع ہرگز نہیں بن سکی۔ وہ غالب کی شاعری کو ایک ایسے سوال نامے سے تعبیر کرتے ہیں جس کے جواب غالب نے ظاہر اور باطن کی تمام دنیاؤں اور فصلوں میں تلاش کیے اور اس عہد کی سیاسی و معاشی پرانندگی اور مادی مصائب کے ہاتھوں شکست کے الہیاتی احساس کے باوجود اپنے نفس کو مغلوب نہ ہونے دیا۔ (۱۷۵)

شمیم حنفی اقبال کے ذخیرہ سخن میں نظم کو خصوصی اہمیت دیتے ہیں اقبال کی غزل ان سے نزدیک ثانوی حیثیت کی چیز ہے لیکن وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ اقبال خواہ نظم یا نظمیں خواہ مثنوی یا کسی اور صنف سخن میں طبع آزمائی کریں غزل کا آئینہ ان کا مسلسل تقابلاً رہتا ہے۔ ان کی رائے میں اقبال کی غزلوں میں تقلید کا رنگ عیب کی حد تک نمایاں ہے بہتہ نظموں میں ان کی خفائی اور انفرادیت کے واضح نقوش ابھرتے محسوس ہوتے ہیں۔ (۱۷۶) انھوں نے اقبال کی غزل پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھا ہے:

”اقبال اپنے متین اور تربیت یافتہ ذہن کے ساتھ طبعاً نظم گوئی سے زیادہ مناسبت رکھتے ہیں۔ اُن کے شاعرانہ ورژن اور تہذیبی مقاصد پیشہ نظر ہی کا نتیجہ اُن کے لیے زیادہ موزاں تھا کہ حد کی طرح اقبال بھی ملت اسلامیہ کی پوری تاریخ اور سامعین کے حوالے سے شعر کہنے پر قادر و مجاہد پاتے تھے، لیکن اردو اور فارسی کی غزلیہ روایت کے اثرات ان پر اتنے مستحکم تھے کہ نظم کے پیرایے میں بھی وہ غزل یا کبھی کبھی متفرق اشعار کہتے رہے اور داغ کے سحر سے نکلنے کے بعد جس نوع کی غزلیں کہیں انھیں کسی نہ کسی سطح پر اپنی نظم کے مجموعی تاثرات جنگ اور فضا کے دائرے میں کھینچ لے۔“ (۱۷۷)

شمیم حنفی کے منقول بالا اقتباس میں ”داغ کے سحر“ والی بات محض حشو ہے اقبال نے ایسی شاعری کبھی نہیں کی جسے داغ کے سحر سے مسحور کہا جاسکے۔ انھوں نے داغ کو دو چار غزلیں

بطور اصدح، ایک شاعر کی حیثیت سے ضرور دکھائی تھیں لیکن، آئین کے شعری اسلوب اور رنگ و آہنگ کے اسیر وہ کبھی نہیں رہے۔

شیم حنفی قبل کو موجودہ صدی عیسوی کا پہلا وہ شاعر قرار دیتے ہیں، جس کے ہاں نئے انسان کے ذہنی، سماجی، اخلاقی اور روحانی مسائل کا احساس و ادراک ملتا ہے۔ (۱۷۸) اُن کا یہ بھی احساس ہے کہ اقبال نئے انسان اور اس نئے انسان کی دنیا کے مسائل سے اپنی تمام تر توجہ اور شعریات کے ترقی یافتہ اُصودوں سے باخبری کے باوجود قدیم و جدید دونوں کے لیے یکساں معنویت کا سامان رکھتے ہیں۔ اس لیے نئے اور پرانے دونوں انھیں اپنانے کی کوشش کرتے ہیں۔ (۱۷۹)

شیم حنفی یہ بات تسلیم کرتے ہیں کہ بلاشبہ آئین نے آبادی کی صاحب نظری نے مغربی تہذیب کے عدم توازن و اس کی ماریشائیوں سے اقبال کو آگاہ کر دیا تھا، لیکن وہ اس بات کو، نئے کے لیے تیار نہیں کہ اقبال کے ہاں ماضی سے ذہنی اور جذباتی قرب اور مغربی تہذیب و تمدن کے تقاضوں کا جو احساس و ادراک ملتا ہے، وہ حالی اور آئین کی توسیع محض ہے۔ شیم حنفی کی رائے ہے کہ پہلی جنگ عظیم کے بعد مغربی سیاست، سماج اور تمدن نے جو رخ اختیار کیے یا اسی صدی کے، اثر میں روحانی سطح پر ایک زیریں لہر جو خود مغربی فکر و فلسفہ کے جذبات سے نمودار ہوئی، ان پر اقبال کی نظر کسی مستعار تجربے کی رہین منت نہیں ہے۔ اسی طرح اسلاف کے احساس نے حالی کو جس سماجی اخلاقیات کی اشاعت پر آمادہ کیا اور انھوں نے اس کے زیر اثر مد و جزر اسلام کی تصنیف کی، اس کی نوعیت اقبال کے تصور ماضی یا اقبال کے شعور تاریخ سے ایسا مختلف ہے۔ اس لیے کہ حالی نے اس مسئلے کو محض سماجی حقیقتوں کے تناظر میں دیکھا ہے اور اقبال نے فلسفیانہ اور جذباتی سطح پر۔ حالی اپنے ماضی کو اپنے حال سے ہم آہنگ کرنا چاہتے ہیں جب کہ اقبال اپنے ماضی کو اپنے حال کے دھورے پن یا عدم توازن کو دور کرنے کا وسیلہ جانتے ہیں۔ حالی تاریخ کا مطالعہ عقل کے سینے میں کر رہا ہے اور اقبال عقل کی ماریشائیوں سے آگاہ تھے، اس لیے انھوں نے انسانی عروج و زواں کے معنی کو جذباتی، روحانی اور نفسیاتی سطح پر بھی حل کرنے کی کوشش کی۔ حالی حقیقت کے مادی معیاروں کے حصاروں سے نکل نہیں سکے۔ جب کہ اقبال انھیں معیاروں پر ضرب کاری لگاتے ہیں۔ شیم حنفی کی رائے میں حالی نے قدیم و جدید کی آویزش کو دو غدوں کے تصادم کی شکل میں

دیکھا اور اقبال قصہ قدیم و جدید کو دلیل کم نظری قرار دیتے ہیں اور ماضی 'حال اور مستقبل کو ابدی حال کی حیثیت سے دیکھتے ہیں۔ حالی نے سماجی ضرورتوں کے جبر کے باعث ساری توجہ فی انفس اور سامنے کے مسائل کی طرف مرکوز رکھی اور اقبال نے فوری اور سامنے کے مسائل سے انغمص نہیں برتا تاہم ان کی نگاہ انسانیت کے وسیع تر تہذیبی و روحانی مقصد پر رہی۔ حالی نے انگریزوں کی سرپرستی کو ہندوستانی قوم کی فلاح و کامرانی کا وسیع تصور کیا اور قبائلی ارض مشرق کی آزادی کا نغمہ سناتے رہے۔ شمیم حنفی اس بات کا اعتراف کرتے ہیں کہ حالی اور قبائلی دونوں نے ملت اسلامیہ کی پوری تاریخ کو سامنے رکھ کر وسیع مفادات کے پیش نظر شعر گوئی کی ہے لیکن وہ ٹوک اور واضح انداز میں اس بات کا بھی اعلان کرتے ہیں کہ حالی اور اقبال کی بصیرت، طرز احساس اور انداز فکر میں تاریخ کی کئی دہائیوں کا فاصلہ اور کئی نسروں کے شعور کا فرق پایا جاتا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ اقبال نے جس ذہنی آزادی اور عقائد کے ساتھ مغرب کے نظریات کو سمجھنے کی کوشش کی، وہ حالی کے لیے بھی بعید از قیاس تھا اور ان کے معاصرین کے لیے بھی۔ (۱۸۰) شمیم حنفی فخر اقبال کے تخلیقی ہونے کا ایک واضح ثبوت اس امر کو بھی تصور کرتے ہیں کہ اقبال جن فلسفوں یا افکار سے متاثر تھے، ان کی نوعیت بھی باجمومہ ادبی و تخلیقی ہے۔ نئے انسان کے ذہنی و جذباتی رویوں اور جدیدیت کے فکری انسدادات سے فخر اقبال میں اشتراک و مماثلت کے جو عناصر دکھائی دیتے ہیں، ان کی وجہ ان کے نزدیک یہ ہے کہ جدیدیت بھی سترہاں فلسفوں سے زیادہ ان مکاتب فکر سے علاقہ رکھتی ہے، جو اپنے تجربے اور طریق کار میں وجدان اور تخیل کی مدد احت کو ترک نہیں سمجھتے۔ (۱۸۱)

شمیم حنفی کا یہ ایک اہم کارنامہ ہے کہ انھوں نے اقبال کے نظم افکار کے ان گوشوں کو اجاگر کیا ہے، جو نئے انسان کے ذہنی اور جذباتی منظر نامے سے منسوب ہیں اور جدیدیت کی ترجمان شاعری کے فکری عناصر سے اقبال کی مماثلتوں کا پتہ دیتے ہیں۔

شمیم حنفی محض خیالات کو منظوم کر دینے کو شاعری نہیں بل کہ بھالی تصور کرتے ہیں، ان کے نزدیک فخر اقبال کا امتیاز یہ ہے کہ ان کا فکر شعر میں ڈھل کر تخلیقی فکر بن گیا ہے۔ جہاں ایسا نہیں ہو سکا ہے، وہاں اقبال کا تعقل اور تصور حسن ان کی شخصیت میں باہم دیگر پیوست ہو کر ان کی نظموں کو اکائیوں کی شکل نہیں دے سکے۔ ان کے نزدیک شاعری جو اب شکوہ، رنج و غم اور روبرو خوی کا حسن سے مقصد سے روبرو کھانی

دیتا ہے جو اُن سے باہر ہیں۔ ان نظموں میں اُن کے خیال میں پیامِ رسانی کی یہ اتنی تیز ہے کہ شعر کا غلی آہنگ منتشر ہو گیا ہے۔ لیکن اس کے برعکس جب قبال کا تخلیقی و فور مقصد پر غائب آجاتا ہے تو مقصد خارج سے شعر پر اثر انداز ہونے کے بجائے اس کی تہہ سے نمود پزیر ہوتے ہیں۔ اس ذیل میں انھوں نے قبال کی نظموں ”ذوق و شوق“ ”مسجد قرطبہ“ ”مکامہ جبریل و ابلیس“ ”فرہات خدا“ ”فرشتوں کے نام“ کو ثبوت میں پیش کیا ہے اور ان کے نزدیک یہی وہ نظمیں ہیں۔ جن میں زبان فکر کے اظہار کا ذریعہ نہیں، بل کہ اس کا حصہ ہے اور یہ بھی کہ یہ جدیدیت یا نئی شعری روایت کے قریب تر ہیں۔ (۸۲)

شمیم حنفی کا مضمون ”جوش کی یاد میں“ اگرچہ ایک و فیاتی نوعیت کا مضمون ہے لیکن اس میں بعض باتیں ایسی آگئی ہیں، جو ادب کے طالب علم کے لیے خاصے کی چیز ہیں۔ اُن کی یہ رائے ہمیت کی حامل ہے کہ جوش کا ذہن اپنے عہد کی وجہ سے مشرق و مغرب کی اس تعبیر کا مستحمل نہیں ہو سکتا تھا، جس کے نشانات اقبال کی شاعری اور افکار میں ملتے ہیں اور یہ بھی کہ جوش کی شعری حسیت میں وہ قوتیں سرگرم نہ ہو سکیں، جن کا منظر نامہ شعر و ادب کے عالمی اور آفاقی معیاروں نے ترتیب دیا تھا اور جن تک قبال کی رسائی مغربی ادبیات اور افکار کے اسطوں سے ہوئی تھی۔ انھوں نے لکھا ہے

”اقبال کی شاعری میں بچے کا مفکرانہ جلال اسی لیے جوش کی خطیبانہ بلند آہنگی سے الگ ایک بہت مختلف اور وسیع اور پرچھ فکری کائنات سے وابستگی کی خبر دیتا ہے۔ اقبال جذبے اور آہنگی کی دوئی کو مناتے ہیں اور اسے ایک نئی ہمہ گیر بصیرت کا بدل ٹھہراتے ہیں، جب کہ جوش کا جذبہ آلودگی و راصل ان کے افکار کی سطحیت اور بصیرت کے فقر کا حجاب بن کر ابھرتا ہے اور اپنے قاری سے جذبے ہی کی سطح پر تعلق استوار کرتا ہے۔“

جدیدیت آج کی تہذیبی صورت حال میں پہ چیدہ اور تہہ دار حقائق کے سلسلے میں فن کار کے رد عمل کے اظہار کا نام ہے۔ شمیم حنفی نے اسے موضوع بن کر، اس کے پس منظر میں کارفرما افکار کی نشان دہی کی ہے اور اس سلسلے میں انھوں نے تجزیاتی رویہ اپنایا ہے اور اس کی تفہیم کے لیے انھوں نے عالمی ادب کے تناظر میں مطالعہ کیا ہے۔ یہ قول انور صدیقی جدیدیت کی تشہیں میں جو بھی عنصر کارفرما رہے ہیں، اُن کا حقیقی احساس و درک شمیم حنفی

کے بنیادی نقطہ نظر کی سب سے بڑی خوبی ہے، انھوں نے مغرب کو ہر تحریکوں مثلاً سرویلزم، دادرزم، منوچارم، منگورازم اور پیریت وغیرہ کے سلسلے میں ادب و شعر پر تاج ہونے والے انسائیکلو پیڈیاں اور نیم صحافتی مواد پر بھر دیا نہیں کیا ہے۔ انھوں نے اس ضمن میں مغرب میں جو کچھ کام ہوا ہے اس کا بے راہ راست اور بے استیعاب مطالعہ کیا ہے اور اس مطالعے کے دوران صرف غلطوں سے بھری سطح کی روشنی سے آگے کی منزل تک نہیں اور یہ وہ منزل ہے جس کی رسائی کے دعوے دار تو اور بھی ہو سکتے ہیں مگر یہ منزل بہت لمبے دوگوں کو نصیب ہوتی ہے۔ (۱۸۳) اور صدیقی کا یہ خیال درست ہے کہ ادب کے وسیع فلسفوں اور فکر پر کام کرنے والے عام طور پر اس گہری فکر کا کار ہو جاتے ہیں کہ ادب ہنرمندوں کی فلسفے کا غم بدل بنیادیں کا محنت ہے۔ وہ انہوں نے مزاج اور صیغہ شہر کے نقطہ کو نہیں سمجھ پاتے۔ اور صدیقی کی رائے میں شیمس الدینی ادب کے حوالے سے تاریخ و فکر کے موضوع پر کام کرنے والوں کی اس معروف غلط فہمی کا شکار نہیں ہو سکتے ہیں اور یہی وجہ ہے کہ وہ اپنی کتاب جدیدیت کی فلسفینہ اساس میں ادب و شعر کے بے ادب خدائے خود ساختہ اور آزد علم ہونے پر اصرار کرتے ہیں۔ اور صدیقی سے نزدیک شیمس الدینی کا یہ حس و معرفت جدیدیت کا سب سے بڑا عطیہ ہے۔ (۱۸۴)

’جدیدیت کی فلسفینہ اساس‘ دراصل شیمس الدینی کا ذی انتہائی ایک سوڑا مہم ہے جس پر علی گڑھ مسلم یونیورسٹی نے انھیں ڈائریکٹ سربراہی کی نگرانی میں تھیں۔ اس کتاب کو انھوں نے دو حصوں میں منقسم کیا ہے۔ پہلا حصہ ’جدیدیت کی فلسفینہ اساس‘ کے نام سے شائع ہوا ہے اور دوسرا ’جدید شہری روایت‘ کے نام سے۔ ’جدیدیت کی فلسفینہ اساس‘ میں انھوں نے جدیدیت کی فکری و فلسفینہ بنیادوں کی تلاش و جستجو کو اپنا موضوع بنایا ہے اور اسے کوئی تناظر میں دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ جب کہ دوسری امداد کے ’جدید شہری روایت‘ میں انھوں نے جدیدیت کے میدان و ماحول کے زیر اثر تخلیق کی جاتے ہوئے ادبی و فنی تخلیقی تجزیہ پیش کیا ہے۔

شیمس الدینی کی کتاب ’جدیدیت کی فلسفینہ اساس‘ ان کے ذہنی سفر نامے کا ایک باب ہے۔ انھوں نے اپنے اس ذہنی سفر نامے کا تعارف کراتے ہوئے لکھا ہے

”میرے لیے ماضی اور مستقبل دونوں ہی مجھے موجود کے اجزاء ہیں، اس سے

میں اپنے آپ کو دوچار پاتا ہوں۔ پرانی باتیں مجھے پرانی نہیں لگتیں اور آئندہ
 نصوص کے مہیب خدا سے اب تک جو صورتیں نمودار ہوئیں، وہ مجھے دیکھنی
 بھالی لگی محسوس ہوتی ہیں۔“ (۱۸۵)

میرا خیال ہے کہ یہ اسلوب بیان شعر و افسانہ کے ذیل میں تو مناسب ہے، بل کہ ان کا تقاضا
 بھی ہے کہ یہی اسلوب اختیار کیا جائے، لیکن تنقید کے لیے یہ اسلوب ایک سوالیہ نشان ہے۔
 ناقد لکھنے کو لٹے میں متیز قائم کرتا ہے، وہ جس طرح فن پارے کے حسن و قبح پر گہری نگاہ
 ڈال کر اُسے اجاگر کرتا ہے، اُسی طرح دنیا کی دوسری اشیا پر بھی وہ ناقدانہ نگاہ رکھتا ہے۔ وہ
 حقائق کی دنیا سے بحث کرتا ہے۔ ماضی اور مستقبل کو ایک ہی لمحہ موجود میں دیکھنا محض
 تصوراتی چیز ہے، حقیقت سے اس کا کوئی عداوت نہیں۔

شمیم حنفی نے ”جدیدیت کی فلسفیانہ اساس“ کی تلاش و جستجو کا آغاز اس شعری
 سرمایے کے مطالعے سے کیا ہے، جس سے ایک نئی تخلیق اور فکری فضا کی تعمیر ہوتی ہے۔
 اس کی تصدیق کے لیے اُن محدود مفکرین کی جانب نظر کی ہے، جنہیں افکار و اظہار کے زاویوں کے
 مفسرین کی حیثیت سے جانا جاتا ہے۔ اس طرح یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ شمیم حنفی کی تلاش
 و جستجو کا یہ سفر اُن کے معاصر عہد تخلیقی فکر کے ایک مستحکم میدان اور اس عہد کے جذباتی،
 نفسیاتی اور فکری منظر نامے کے مابین روابط کی تلاش سے عبارت ہے۔ انہوں نے ”جدیدیت
 کی فلسفیانہ اساس“ میں جن میدانوں اور افکار سے بحث کی ہے، اُن کا تعلق بیسویں صدی کے
 مخصوص ذہنی و جذباتی ماحول اور حالات و حوادث سے بھی ہے اور ذات و کائنات کے ذاتی
 مسائل سے بھی۔ انہوں نے ”جدیدیت“ کا تعارف ان الفاظ میں کرایا ہے۔

”شعر و ادب اور فنون لطیفہ کی روایت کے تناظر میں جدیدیت (moder-
 nity) ایک ذہنی اور تخلیقی رویے کا اشاریہ ہے۔ تہذیب
 پرستی (modernism) کے مضمرات تاریخی اور مذہبی ہیں۔ چنانچہ ایک
 اصطلاح کے طور پر اسے سب سے پہلے بیسویں صدی کے اواخر میں کیتھولک
 عقائد کی قدامت پرستی کے خلاف روشن خیول کی ایک تحریک کے پس
 منظر میں برتا گیا۔ تہذیب پرستی کا تصور ازل و آخر اپنے زماں و رشتوں کا پابند ہے
 اور اس اعتبار سے وہ ہر رویہ ہوزندگی کی پرانی قدروں سے گریز اور نئی قدروں

کی جستجو کا پکا دیتا ہے جدید ہے۔ دوسرے الفاظ میں تجدد پرستی معاشرت کی ہم
معنی ہوئی اور گزرے ہوئے کل کی ہر وہ حقیقت جسے ”آج کی“ ذہنی تاسید
حاصل نہ ہو سکے، قدیم کے مترادف۔“ (۱۸۶)

شیم خنی نے نئی شاعری اور بیسویں صدی عیسوی کے فلسفیانہ افکار کے مابین اسی رشتے یا
مماثلت سے پہلووں کو دریافت کرنے کی کوشش کی ہے۔ لیکن انھوں نے یہ کام اس غرض
سے نہیں کیا کہ نئی شاعری کے نمائندہ عناصر کو فلسفیانہ افکار کے چوکھٹے میں کھینچ کر فٹ
کر دیا جائے اور نئی شاعری کو معاصر فلسفوں کا مترادف قرار دیا جائے، بل کہ ان کا مقصد یہ ہے
کہ نئی شاعری سے جن اوصاف یا خصوصیات کو وابستہ کیا جاتا ہے، ان کی فلسفیانہ بنیادیں دریافت
کی جائیں، اس لیے کہ عوام افکار کی دنیا میں کوئی ایسا سہنی قانون نہیں ہے، جس کی رو سے ایک
شعبہ فکر کو دوسرے سے یکسر بے نیاز کر دیا جائے، وہ یہ محسوس کرتے ہیں کہ ہر فکر کا وہ موضوع
انسان ہے لیکن ہر شعبہ علم میں انسان کو سمجھنے کے اپنے اصول اور طریقے اختیار کیے جاتے
ہیں۔ اس سلسلے میں انھوں نے جدید اور تجدد پرستی میں، ضلع طور پر امتیاز کیا ہے اور اس
امتیاز کو باقی رکھنے کے لیے انھوں نے ”جدیدیت“ کو ”نئی شاعری“ کے نام سے پیش کیا ہے۔ وہ
طویل المسافت تلاش و دریافت کے بعد اس نتیجے تک پہنچے ہیں کہ نئی شاعری نہ تو ماہ کی اور ماہی
ترقی کی بنیاد پر تاراج دے اور رکی نہیں کرتی ہے اور اس عین کی بنیاد پر ایک حقیقت کو قدیم
اور دوسری کو نئی سمجھتی ہے، اور نہ خواب و خیال اور حقیقت کی کشمکش میں اپنی جدیدیت کا
تہوت دینے کے لیے حقیقتوں کو تسلیم اور خوابوں کو مسترد کرتی ہے اپنی تقویم خیال میں وہ
عصر رواں کے سوا، اور زمانوں کو بھی متحرک دیکھتی ہے، جن کا نام ان کے نزدیک نہ قدیم ہے
اور نہ جدید۔ ان کی رائے میں نئی شاعری فی الواقع نئے انسان کا منظر نامہ ہے اور یہ نیا انسان ان
سے مزید اتنا سلسلہ فہم نہیں کہ اس ہر تہ ماضی کی پوری روایات سے منقطع کر کے اسے
مخلص ایک نئی ورمون ہوئی حقیقت یا سہار کی علامت سمجھ کر اس دور کے مابین معیاروں کی
روشنی میں اس پر چند مخصوص، بنی قدروں کی مہر لگائی جائے۔ ان کی رائے میں وہ انسان نیا
بھی سب اور پرانا بھی۔ کیوں کہ پرانی حقیقتیں بھی اسے اپنی موجود صورتوں میں شامل
دکھائی دیتی ہیں۔ (۱۸۷)

دراصل شیم خنی جس زمانے میں اردو ادب میں جدیدیت کے رجحان کی فلسفیانہ
بنیادیں و تلاش کرنے کی کوشش کر رہے تھے اور انھیں یہ محسوس ہوتا تھا کہ شعر، فن کی تمام

تربیادیں، تنہا ادبی اور جمالیاتی ہوتی ہیں اور اس دائرے سے باہر ادب کا کوئی تصور ممکن نہیں ہے، تو غائبانہ اس بات سے باخبر نہیں تھے کہ ادب ایک ایسی کلیت کا نام ہے جس میں ایک خاص مقدار کے انداز زندگی اور اس سے متعلق سارے ہی مباحث اور مسائل شامل ہیں اور اس کی معنویت ادبی تو ہے ہی لیکن ساتھ ہی ساتھ اپنے وسیع تر مفہوم میں انسانی، معاشرتی اخلاقی اور روحانی بھی ہے۔

شیم حنفی نے جدیدیت کے ساتھ ساتھ اشتراکیت کا بھی تفصیلی مطالعہ کیا ہے، انہوں نے نظریوں کے تفصیلی اور بے لاگ مطالعے سے وہ اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ اشتراکی حقیقت نگاری نہ اس ذہنی رویے سے مماثلت رکھتی ہے، جس کا اظہار نئی شاعری میں ہوا نہ ان تخلیقی معیاروں کو قابض خاطر سمجھتی ہے، جو جدیدیت سے وابستہ ہیں۔ ان کے اشتراکی حقیقت نگاری اور جدیدیت میں کسی نقطہ اتصال کی جستجو نامحاصل ہے اور نئی شاعری کو ترقی پسند شاعری کی توسیع سمجھنا نئی شاعری کے مزاج اور جدیدیت کے نھم انکار سے بے خبری کی دلیل ہے۔ البتہ یہ بات ہے کہ پدوں کہ جدیدیت ادبی مسائل کے فیصلے کا حق ادبی معیاروں کو دیتی ہے، اس لیے ترقی پسند شاعری کے بعض ایسے حصے بھی اس کے لیے بھی یقیناً قابض قبول ہوں گے، جو اشتراکی حقیقت نگاری کے سماجی، سیاسی اور اقتصادی نظریے اور ہر کسی جمالیات کے حدود کو عبور کر کے ایک نئی اور تازہ کارفتی وحدت کا مظہر بن گئے ہوں اور اپنے ثبات کے لیے کسی بیرونی سہارے کے محتاج نہ ہوں۔ (۱۸۸) شیم حنفی نے ترقی پسند ادب پر گفتگو کرتے ہوئے بتایا ہے کہ دوسرے سماجی نظریوں کی طرح مارکسزم نے بھی اپنے امتیاز و تشخص کے لیے جائز و ناجائز کی کچھ حدیں مقرر کیں، ان حدود کو ادب میں شری دستور العمل کی حیثیت دے دی گئی، ترقی پسند ادیبوں نے اس دستور العمل کی اطاعت و پاس داری میں فن کی طاعت و پاس داری کو پس پشت ڈال دیا۔ محدودے چند تعمر تھے، جنہوں نے مارکس کی شریعت کے ساتھ ساتھ ادبی تقاضوں اور جمالیات کا بھی لحاظ رکھا، اگرچہ اپنی اس روش کی وجہ سے وہ اپنے اشتراکی حلقے میں معتبوب بھی ہوئے، تاہم ادب میں ان کی اہمیت کا سبب یہی تھا کہ وہ نظریے کے ساتھ اپنی نظر کے بھی وفادار رہے۔ (۸۹) ان کی رائے میں جدیدیت سے اشتراکیت کا اختلاف فکری بھی ہے اور ادب کی جمالیات کا بھی، اور اشتراکیت نے اس اختلاف کو سیاسی رنگ دے دیا۔ انہوں نے لکھا ہے:

”اگرچہ اشتراکیت نے اپنے جواز کی خاطر افادی جمالیات و انسانیات کی کتنی کتنی

بھی نظریہ پیش کیا لیکن اپنے مخصوص سیاسی اور سماجی تعصب سے وہ دامن کش نہ ہو سکی۔ یہی وجہ ہے کہ جدیدیت اشتراکی حقیقت نگاری کو ناقص اور ادبی اصولوں کے اعتبار سے نامکمل تصور کرتی ہے، اس لیے کہ اشتراکی ادیب ہر انسانی تجربے کو اپنے نظریاتی مقاصد کے آئینے میں دیکھتا ہے اور اپنے تحفظات کو پیش نظر رکھ کر اس تجربے کو صحیح یا غلط اور حقیقی یا غیر حقیقی کہتا ہے۔ (۱۹۰)

شیم حنفی نے مختلف بیانات اور حوالوں کی روشنی میں دونوں انداز میں یہ نتیجہ نکالا ہے کہ ادب میں ترقی پسندی کی روایت پر اشتراکیت کے سیاسی، سماجی اور اقتصادی تصور کی گرفت بہت سخت ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ چونکہ جدیدیت ہر نظریے کی اطاعت سے انکار کرتی ہے اور ادبی معیاروں کی تعیین میں کسی غیر ادبی تصور سے کام لینے کو جائز نہیں تصور کرتی، اس لیے ترقی پسندی سے اس کا اختلاف بہت واضح اختلاف ہے۔ و حقیقی فن اسی کو قرار دیتے ہیں، جس کے بنیادی نظریے اور خیال سے اختلاف کے باوجود بھی ہم اس کی تشمین کے لیے مجبور ہوں۔ انھوں نے اپنا نقطہ نظر ظاہر کرتے ہوئے لکھا ہے

”سماجی صداقت اور شعری صداقت میں امتیاز قائم کیے بغیر نہ شعری تجزیوں کو نکتہ سمجھنا ممکن ہے نہ شعری صداقت سے سماجی صداقت کی حقیقی نوعیتوں کو سمجھا جاسکتا ہے۔“ (۱۹۱)

شیم حنفی یہ بات تشیم کرتے ہیں کہ ماسزوم نے زندگی کے ہر شعبے کو متاثر کیا ہے لیکن ان کا یہ بھی خیال ہے کہ ماسزوم اپنے تمام تر دعوؤں کے باوجود انسانی مزاج کے کثیر بعد و مطالبات کے ساتھ انصاف کرنے سے قاصر رہا، اس نے انسان کے معاشی مسائل کو اتنی اہمیت دی کہ دوسرے مسائل اس کی گرفت سے نکل گئے۔ (۱۹۲) اس میں کوئی شک نہیں کہ شیم حنفی نے جدیدیت اور اشتراکیت کے حوالے سے جو باتیں لکھی ہیں، تمام تعصبات و وابستگیوں سے بند و پا ہو کر لکھی ہیں اور اس کے نتیجے میں ترقی پسندی کا اذاعالی تاج محض ریت کی دیوار کے مانند زمین بوس ہو جاتا ہے۔ شاید اسی وجہ سے وہ اور ان کی کتاب ”جدیدیت کی فلسفیانہ اساس“ دونوں ترقی پسندوں کو ایک آنکھ نہیں بھاتیں اور یہ اس انداز ان پر طنز و تعریض کی سنگ باری کی جاتی ہے:

”جدیدیت کی فلسفیانہ اساس“ بڑے علمداران سے سامنے آئی لیکن اپنے

موضوع کا حق ادا کرنے میں بری طرح ناکام رہی۔“ (۱۹۳)

آگے چل کر یوں دل کی بھڑاس نکالی گئی ہے:

”ہر حال جدیدیت آج بھی غلط فہمیوں کی دلدل میں اپنی حقیقی پہچان سے

محروم، اسی طرح پھنسی ہوئی ہے کہ Myth بن کر رہ گئی ہے اور جدیدیت

کے نام پر خرافات و ہذیب کا ایک دفتر جمع ہو گیا ہے۔“ (۱۹۴)

”جی کہ طنز و تعریض اور بغض و محاسنت کا جذبہ یہ انداز بھی اختیار کر گیا ہے

”جدیدیت کی فلسفیانہ اس“ ایسی ہی غیر منطقی اور لاجینی گفتگو کا مجموعہ ہے

اگر فلسفے کی یہی تعریف و توصیف ہے تو۔

”ایں عقل و دانش بہ باید گریست“ (۱۹۵)

یہ اقتباسات یہ جاننے کے لیے کافی ہیں کہ شمیم خنسی نے اشتراکیت یا ترقی پسندی

کے حوالے سے جو کچھ بھی لکھا ہے، وہ اس نظریے کے حاملین کے لیے ناقابل برداشت ہے۔

چوں کہ ان کے پاس ان معقول باتوں کی کوئی کاٹ نہیں ہے، اس لیے انھوں نے صرف

طنز و ملالت ہی سے دس کو تسلی دیے کی بجائے سی کو تشش کی ہے۔

شمیم خنسی شاعری میں زبان کو بنیادی صداقت کا درجہ دیتے ہیں، بل کہ ان کا یہ بھی

نقطہ نظر ہے کہ زبان کا عمل الفاظ و اصوات ہی تک محدود نہیں ہوتا، اس کی گرفت انسان کی

پوری شخصیت اور اس کے تمام ابعاد پر ہوتی ہے (۱۹۶) شاید یہی وجہ ہے کہ بسا اوقات وہ کسی

فن پارے کی پرکھ اور تفہیم کے وقت زبان و بیان اور الفاظ و اصوات کے اہتمام میں اس درجہ

گم ہو جاتے ہیں کہ اپنے تنقید کی منصب کو یکسر فراموش کر دیتے ہیں اور اس وقت وہ ایک ناقد

کی حیثیت سے نہیں، بل کہ محض ایک تخلیق کار کی حیثیت سے سامنے آتے ہیں۔

تنقید، تفہیم، وضاحت اور فیصلے کی زبان کا مطالبہ کرتی ہے جب کہ شعر و افسانہ یا دوسری تخلیق

میں جذبات، تاثرات، رموز، علم نم، تشبیہات، استعارات اور کنایات کو خصوصی اہمیت حاصل

ہے۔ انھوں نے ایک جگہ لکھا ہے:

”اب فرد کی زندگی اور عمل کی باگ ڈور ان ہاتھوں میں ہے، جن سے اس کا

رشتہ اگر ہے تو صرف کاروباری۔ اس لیے اپنی ہر فعلیت میں وہ ”خود“ کو غائب

پاتا ہے اور ہر لمحہ اپنے وجود کو ماحول سے متصادم دیکھتا ہے۔ اس تصادم سے

پیدا شدہ بحر ان میں وجود سے وابستگی کے احساس میں بھی شدت آ جاتی ہے۔

کیوں کہ فرد جب دوسروں کی مرضی و منشا کے مطابق ایک ”شے“ کے طور پر
جینے اور عمل کرنے میں اپنی حقیقت کا غیاب دیکھتا ہے تو انکار و احتجاج میں اپنی
حقیقت کے ادراک کی سعی کرتا ہے۔ اس مقصد کے تحت وہ خود کو ہر ذہنی اور
جذباتی سہارے کے فریب سے نکالنے کی جدوجہد بھی کرتا ہے۔“ (۱۹۷)

اس پورے اقتباس کو ایک سے زائد بار پڑھ ڈالیے فرد، زندگی، عمل، رشتہ، فعلیت،
غیاب اور انکار و احتجاج جیسے حسین و پر شکوہ الفاظ بھی میسر گئے اور زبان پر گرفت اور چابک
داستانہ مہارت کا بھی پتا چلے گا، لیکن اگر آپ ان کی بوٹ میں چھپے ہوئے معانی و مفہیم کی
صرف متوجہ ہوں گے تو بڑی مشکل سے سمت منزل کی تعیین کر سکیں گے۔ لیکن باعومرن کا
یہی نقص تحریر، حسن تحریر کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ ایسی صورت میں جب ہم ان کی کوئی تنقید
پڑھتے ہیں تو لفظوں کی جمالیات، اسلوب اور انداز بیان کے سحر میں مسحور ہو جاتے ہیں۔
جہاں بہ یک وقت تنقید کی بصیرت بھی حاصل ہوتی ہے اور تحقیق کا حظ بھی۔ اس قسم کے
نمونے شمیم حنفی کی تحریروں میں قدم قدم پر ملتے ہیں۔ انھوں نے ”جدیدیت کی فلسفیانہ
اساس“ میں لکھا ہے:

”غالب نے جب یہ دیکھا کہ ان کے ایوان تہذیب کے بام و در کونی دم میں
ممکن تباہی کے منتظر ہیں اور موت کی سرگوشیاں تیز تر ہوتی جا رہی ہیں
تو انھوں نے بے بسی کا احساس کم کرنے کے لیے ہنسنا اور سوچنا شروع
کر دیا۔“ (۱۹۸)

ایک جگہ لکھا ہے:

”بیسویں صدی میں تاریخ سے متعلق جو افکار سامنے آئے، ان سے وقت یا
واقعہ کی طرف بدلے ہوئے انداز نظر کا پتا چلتا ہے اور زندگی کے ایک بیجان
خیز تصور کا اندازہ ہوتا ہے۔ یہ احساس پہلے بھی یقیناً پیدا ہوا تھا مگر اس کا
اظہار شاید پہلی بار باضابطہ طور پر فلسفیانہ غور و فکر کے ساتھ کیا گیا کہ اب تک
جسے نوگ تاریخ کہتے رہے وہ چند منتخب افراد کی سرگزشت یا ان کے
کارناموں کا بیان تھا۔“ (۱۹۹)

منقول ہاں اقتباسات میں یہ بات دیکھی جاسکتی ہے کہ ان میں نہ تو تنقیدی
اصطلاحات کا استعمال ہوا ہے اور نہ تنقید کی خشک اور بے لچک زبان۔ خاص سادہ، عام فہم اور

آسان ادبی پیرایے میں نقطہ نظر کی ترسیل کا فریضہ انجام دیا ہے۔ دراصل یہی وہ چیز ہے، جو شیم حنفی کو آج کے ناقدین میں ممتاز و ممتاز کرتی ہے۔

شیم حنفی اپنے کام کو نہ ادب تصور کرتے ہیں اور نہ ادبی تنقید۔ (۲۰۰) اس صورت میں یہ سوال بہر حال پیدا ہوتا ہے کہ آخر انھوں نے یہ اتنا طویل سفر کیوں کیا؟ اسی طرح شیم حنفی نے اس بات کا تو اظہار کیا ہے کہ انھوں نے جدیدیت کو ”توسیع“ کے تماشے سے الگ ہو کر ایک آزاد منظر کی شکل میں دیکھا ہے۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ وہ یہ بھی لکھتے ہیں کہ ”کتاب لکھنی تھی، اس لیے کچھ دیسی بھی ڈھونڈ نکالیں“ (۲۰۱)۔ ”لفظ ڈھونڈ نکالیں“ شیم حنفی یا کسی بھی سنجیدہ ناقد کی سنجیدگی و ذمہ دارانہ منصب کی نفی کرتا ہے۔ اس سے ان کا وہ موقف کم زور ہونے کا اندیشہ ہے، جسے وہ ”جدیدیت کی فلسفیانہ اساس“ میں لے کر چلے ہیں۔

حقیقت یہ ہے کہ شیم حنفی نے جدیدیت کی فلسفیانہ بنیادوں پر بڑی تفصیلی اور خیال انگیز گفتگو کی ہے، وہ اپنے طویل اور بے لاگ مطالعے کے بعد اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ جدیدیت نہ صرف مغرب کا عطیہ ہے اور نہ مشرق کا مفروضہ، بل کہ یہ نئے انسان کی ذات و کائنات کا عالمگیر منظر ہے۔ اس کی فلسفیانہ بنیادیں ان تمام علم و مفکرین کی تحریروں میں ملتی ہیں، جو فکر کو زندگی کی بدلتی ہوئی قدروں اور بہروں سے الگ نہیں کرتے اور نئے انسان کے ”حال“ میں اس کے حال کے علاوہ ایک لزماں اور لامکاں کی جستجو بھی کرتے ہیں، اس صورت میں جدیدیت کا تعین حال بھی کرتا ہے اور حال میں مخفی ماضی و مستقبل بھی۔ اسے انسان کے پورے تہذیبی اور ذہنی سفر، اس کی موجودہ منزلوں اور آئندہ کے امکانات کے تناظر میں دیکھنا چاہیے۔ (۲۰۲)

شیم حنفی عملی تنقیدات میں ترجیحی طور پر عمرانی یا عصری حالات کے محرک کو ہی پیش نظر رکھتے ہیں، وہ جدید تنقید کے اصولوں اور نظریات کا خاص علم رکھتے ہیں مگر وہ عملی تنقید میں اپنے علم کو منطق اور نتیجہ خیز طریقے سے پیش نہیں کرتے۔ یہی وجہ ہے کہ جدیدیت کی فلسفیانہ اساس اور نئی شعری روایت یہ دونوں کتابیں ان کی وسعت علم اور مطالعے کا احساس تو دلاتی ہیں مگر ان کے کسی منفرد یا منضبط تنقیدی نظریے کی تشکیل نہیں کر پاتیں اور ہر بات کی غیر ضروری وضاحت بھی ان کے تنقیدی موقف کو کمزور کرتی ہے۔

قاضی عبید الرحمن ہاشمی

قاضی عبید الرحمن ہاشمی (پ. ۱۹۴۷ء) ایک معتدل مزاج اور غیر جانب دار ناقد ہیں۔ وہ ادب میں تخریب اور دبستان پرستی کو جائز نہیں سمجھتے۔ جہاں اور جہاں بات انھیں اچھی لگتی ہے، اسے قبول کر لیتے ہیں اور اپنے علم و مطالعہ کے حاطہ سے جس بات کو درست اور مناسب سمجھتے ہیں، اس کا براہِ اظہار کرتے ہیں۔ چوں کہ انھوں نے مشرق و مغرب دونوں کے ادب کا عمیق مطالعہ کیا ہے اور ان کے اسلوب کو سمجھنے کی کوشش کی ہے، اس لیے ان کی تحریروں کو پڑھتے وقت ان کی وسعتِ نظری اور وسیع الشربہ کی بڑی خوش کوار فضا سامنے آتی ہے اور ادب وہ کسی شاعر یا ادیب کے فن پارے پر تنقیدی نظر ڈالتے ہیں تو ان کا رویہ جمالیاتی ہوتا ہے۔ وہ ادب کو ایک سیال حقیقت تصور کرتے ہیں۔ وہ ادب کو نہ سر تا سرمدی حقیقت مانتے ہیں اور نہ تیسرے روحانی، بل کہ اس بات کے قائل ہیں کہ ادب، روح کو متاثر کرتا ہے یا خود اس کے ہی الفاظ میں روح پر ادب کی یافتہ ہوتی ہے۔ ان کا احساس ہے کہ جن لوگوں کو ادب کی لذت مل گئی یا جو لوگ ذائقہ شناس ادب ہیں، وہ ادب کے بغیر زندگی کا تصور بھی نہیں کر سکتے۔

قاضی عبید الرحمن ہاشمی ادب کی عظمت و برتری کے قائل بھی ہیں اور معتد ف ہیں، لیکن اعتدال و توازن کے ساتھ۔ وہ ادب کی عظمت و برتری کی کاعتلاف تو کرتے ہیں مگر اسے مکمل ضابطہ زندگی نہیں تسلیم کرتے۔ وہ بڑی جرأت اور سہجائی کے ساتھ اس بات کا اعلان کرتے ہیں کہ ”زندگی جس قدر کہ جامع، ہمہ گیر اور شور و پشت حقیقت ہے، اس کو کوئی قوت اگر زیرِ دام لا سکتی ہے تو وہ صرف ایک آفاقی دین ہی ہو سکتا ہے، جس کی سرحدیں اتنی بسیط اور لامحدود ہیں کہ اس عظیم کائنات میں ادب اپنی تمام بولکونیوں کے ایک مختصر سے

جزیرہ، ایک شجر سایہ دار سے زیادہ کوئی حقیقت نہیں رکھتا۔ (۲۰۳) البتہ وہ یہ بھی خیال کرتے ہیں کہ زندگی کی تمازت سے، نیم جاں مسافر کے لیے ادب کے اس گھنے اور شاداب نخل کا وجود ایک ایسی مسرت ہے، جس کا کوئی دوسرا بدل ممکن نہیں ہے۔ ادب سے متعلق اس درجہ صاف اور بے آمیز نقطہ نظر قاضی عبید الرحمن ہاشمی کو موجودہ عہد کے ناقدوں میں ممتاز کرنے کے لیے کافی ہے۔ اس نقطہ نظر سے ان کے تنقیدی رویے کے ساتھ ساتھ ان کے نظریہ زندگی کی بھی نمائندگی ہوتی ہے۔ ظاہر ہے کہ جو شخص جتنا بلند نظریہ زندگی رکھتا ہوگا، اتنا ہی بلند وارفہ اس کا نظریہ ادب و نقد بھی ہوگا۔

قاضی عبید الرحمن ہاشمی ادب کو زندگی کی نامحدود کائنات میں ایک ارتقا پرزیر، خود مشکلی اور پیہ دار حقیقت تصور کرتے ہیں اور کامیاب، موثر ادب کے لیے سنجیدگی و تروتازگی کو لازمی قرار دیتے ہیں۔ ان کا نقطہ نظر ہے کہ ایک مکمل فن پارے میں جمالیاتی سطح پر قدرت و دل کشی کا ہونا، اس کے خارجی رنگ و روغن پر مبنی ہوتا ہے، جو باطنی حُسن سے اس طرح دست و گریباں ہوتا ہے کہ ہم اسے ناخن و گوشت سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ جس طرح انگلیوں کو بولہن کیے بغیر ناخن کو گوشت سے الگ نہیں کیا جاسکتا، اسی طرح فن پارے کے خارجی حُسن و رفتی نزاکت کو اس کی داخلیت، خیال یا تجربہ وغیرہ سے الگ نہیں کر سکتے۔

قاضی عبید الرحمن ہاشمی، اچھی شاعری کے لیے محض تخیل کی زرخیزی، جذب کے آب و رنگ اور تخلیقی زبان کو ہی کافی نہیں سمجھتے۔ اس سلسلے میں ان کا بڑا محتاط اور متوازن نقطہ نظر ہے۔ وہ فن و فن کار کی زندگی کا کامل آئینہ تو نہیں تسلیم کرتے، لیکن ان کا خیال ہے کہ فن میں فن کار کی ذات، اس کی نفسیات، اس کے ذوق اور اس کے ماحول اور معاشرے کی کچھ نہ کچھ جھلک ضرور موجود ہوتی ہے۔ (۲۰۴) میں ہاشمی صاحب کے اس نقطہ نظر کو مختصراً، معتدل اور متوازن نقطہ نظر سے یہ قرار دیتا ہوں کہ شعر و ادب کی تاریخ میں ایک دو نہیں، ہیروں و شاہین ایسی ملتی ہیں کہ شاعر یا ادیب کا پیش کیا ہوا شعری و ادبی ذخیرہ اپنے خالق کی زندگی، ماحول، معاشرے اور نفسیات سے یکسر مختلف ہوتا ہے۔ اکثر ایسا ہوا ہے کہ شاعر اپنی ذاتی زندگی میں کسی اونچے کردار کا حامل نہیں ہے، اس کا ماحول اور معاشرہ بھی بند یا معیاری نہیں لیکن اس کی شاعری یا ادب سے کتنوں کی زندگیاں سنور گئیں۔ ان کی اس بات

سے بھی اختلاف کرنا آسان نہیں کہ زندہ اور اچھی شاعری کے لیے فنی خلوص اور ذہن کی بے داری ناگزیر ہے اور اس کے بغیر جو شعری تجربہ کیا جائے گا، وہ بے اعتبار ہوگا۔ (۲۰۵)

چوں کہ شاعری اپنے مفہوم اور صیغہ اظہار کے لحاظ سے زمانی و مکانی حدود و قیود کی پابند نہیں ہوتی، اس لیے قاضی عبید الرحمن ہاشمی شعر و ادب میں جدید، قدیم کی بحث کو کوئی خاص اہمیت نہیں دیتے، وہ ان چیزوں کو ثانوی و ضمنی حیثیت سے دیکھتے ہیں۔ ان کے نزدیک اصل اہمیت شعر و ادب کے آفاقی کردار اور اس کی ازلی وابدی تشکیل کی ہے۔

قاضی عبید الرحمن ہاشمی نے حقیقی شاعری اور حقیقی شاعر کو بڑے عظیم درجہ مقام سے ہم کنار کیا ہے۔ انھوں نے بڑی جرأت اور وضاحت کے ساتھ اس بات کا مدعا کیا ہے کہ شاعر ایک ہوش مند انسان ہونے کے سبب، زمانے کے سب و شتم، دوسرے عام انسانوں ہی کے مانند خود بھی برداشت کرتا ہے، وہ اپنے جسم کے ساتھ اثر مر بھی جاتا ہے، لیکن اپنی روح کو آلودہ نہیں ہونے دیتا۔ شاعر زمانے کی سرشت کا بہتر بغض ہونے کے باعث اس عذاب و ثواب سے بہ خوبی باخبر ہے، وہ زندگی کے تن مردہ میں نئی روح پھونکنے کے ہنر سے واقف ہے۔ اُسے یہ بات قصعی منظور نہیں کہ وہ زمانے کی چالوں کا شکار ہو کر اس کی پیغا سے مجروح ہو کر ٹوٹ پھوٹ جائے۔ وہ کہتے ہیں

”شاعر کی تمام تر مساتی کا خلاصہ یہ ہے کہ وہ زندگی کی چیرہ دستیوں، اس کی روح شکن اور اعصاب شکن قوتوں کے آگے سہرا انداز ہونے کی بجائے، زندگی اور زمانے کی سمت و رفتار کو پوری قوت کے ساتھ ایک نئے رخ پر ڈالنے کی ان تھک جدوجہد کرتا ہے۔“ (۲۰۶)

قاضی عبید الرحمن ہاشمی کا نقطہ نظر ہے کہ شاعر زندگی کے کسی ایک رخ یا ایک راوی کا شارح یا ترجمان نہیں ہوتا، بلکہ وہ پوری زندگی اور زندگی کے تمام زندہ، مابود، حقیقی اور متحرک مظاہر کا ادراک دلاہ ہوتا ہے۔ وہ معاشرے میں شاعر کو وہی مقام دیتے ہیں، جو قلب انسانی میں دھڑکنوں کا، جسد خاکی میں روح کا، ہنرے میں نمی کا اور آنکھوں میں روشنی کا ہے۔ اقبال کی طرح قاضی عبید الرحمن ہاشمی شاعر کو ”دیدہ بیناے قوم“ تھوڑ کرتے ہیں۔ وہ یہ بات تسلیم کرتے ہیں کہ زندگی کی کشمکشوں، اس کی لغوئیوں، تضادات اور بوائیجیوں پر جو آنکھ سب سے پہلے غم ہوتی ہے، وہ شاعر کی آنکھ ہوتی ہے۔ وہ شاعر کو کائنات کے ساتویں در

کاغذوں، اس کی طلسماتی کیفیات کا عارف اور اس عالم گیر خربے میں اسے تنہا باہوش انسان تصور کرتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ کائنات کی شاعری و منتشر حقائق کی تہہ تک یا تو کسی عارف باللہ کی نگاہ پہنچ سکتی ہے یا کسی شاعر کی۔ ہاشمی یہاں یہ کہنے میں باک نہیں محسوس کرتے کہ شاعر ان حقائق کا محض عارف ہی نہیں ہوتا، بل کہ اس کا شب و تاب تخیل ان حقائق کے عین وجود میں داخل ہو کر ان کی قربت کا ایک ابدی رشتہ استوار کرتا ہے۔ ہاشمی صاحب شاعری کو ایک انفرادی مشغلہ تصور کرتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ ہر شاعری کا نامہ اپنی نوعیت کے لحاظ سے ایک "کائناتِ صغیر" ہوتا ہے، ایک زندہ و تابندہ نامیاتی کل ہے، جس کی شناخت کسی خاص کلیے، لقب، ٹھپے اور مہر کی رہین منت نہیں ہو سکتی۔ ان کا یہ شعری نظریہ انھیں شبلی کے نظریہ شعری سے قریب کرتا ہے اور مارکسی نظریہ ادب کی نفی۔ جس کے حامین یہ پروپنڈہ کرتے نہیں تھکتے کہ ادب یا شعر سماج کا حصہ ہوتا ہے اور ادب کو سماج سے اور سماج کو ادب سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔

قاضی عبید الرحمن ہاشمی قصیدہ، مثنوی، مرثیہ، مسدس، ترجیع بند، ترکیب بند، واسوخت اور مخمس کو اس لیے تیسرے درجے کی شاعری تصور کرتے ہیں کہ ان اصناف کا میدان بنیادی طور پر یہ بیان کی طرف ہے یہ (انہی کی وضع کردہ اصطلاح کے مطابق) "براہ راست شاعری" کی طرف ہے۔ (۲۰۷)

نظم کے سلسلے میں قاضی عبید الرحمن ہاشمی کی رائے ہے کہ اقبال کے دور تک اس میں وہ توانائی نہیں متی، جو اسے دواوی زندگی عطا کر سکے۔ نظم ان کے نزدیک غزل کے مقابلے میں ایک پست صنفِ سخن تھی۔ وہ نظم نگاری کے سلسلے میں اقبال کی شاعری کو ایک پختہ اور ارتقا پذیر مرحلہ قرار دیتے ہیں۔ ان کا تاثر ہے کہ اقبال کے ہاں نظم نگاری کی سطح پر ہمیں پہلی بار یہ احساس ہوتا ہے کہ فکر و فن کی آمیزش اس درجہ کمال پر پہنچ کر ہی ایک مافانی شاہ کار کو جنم دے سکتی ہے۔ وہ کہتے ہیں:

"اقبال نے نظم کو ایک ہی جست میں فکر و فن کی اُن بلندیوں تک پہنچا دیا، جس کا برساہارس کی ریاضت کے بعد بھی تصورِ محال تھا۔ غالب کی طرح اقبال کی شاعرانہ شخصیت آج ایک طویل بعدِ زمانی کے بعد بھی ناقابلِ تسخیر ہے، یہاں تک کہ ہمارے زمانے میں نظم نگاری کا فروغ اور اس میں تعقل و تفکر کی

کارفرمانی کہیں شعوری اور کہیں ل شعوری طور پر اقبال ہی کی دانش ور۔
شاعری سے کسب نور کرتی ہے۔“ (۲۰۸)

قاضی عبید الرحمن ہاشمی شعر میں جذبات کی اہمیت کو تسلیم کرتے ہیں۔ لیکن وہ یہ بھی محسوس کرتے ہیں کہ اگر شاعری سراسر جذبات ہی ہو کر رہ جائے تو پھر اس کی صداقت مشتبہ ہو جائے گی۔ اقبال کی نظمیں، شکوہ، جواب شکوہ، تصویر درد اور خضر رود وغیرہ وہ نظمیں ہیں جن میں شاعر نے جو اقبالیہ کے شاعرانہ ارتقا کو سمجھنے اور ان کے تئیں کارناموں کے سلسلے میں ایک تصوراتی فضا قائم کرنے میں مدد ثابت ہوئی ہیں۔ وہ عظیم شاعری کے لیے یہ ضروری قرار دیتے ہیں کہ وہ ستر سے متمیز ہو اس لیے کہ اگر شاعری میں نہ کا اسلوب یا نہ جیسی وضاحت آجائے گی تو شاعری نہیں رہے گی اور قاری اپنے اپنے مفہوم سے روئے گی۔ (۲۰۹) شاید اسی وجہ سے وہ اقبالیہ کی بال جبریل کو خصوصی اہمیت دیتے ہیں، اس لیے کہ بال جبریل کی شاعری مذکور بالا اثرات پر پوری مبنی ہے۔ ہاشمی کی رائے میں اقبالیہ اصل عظمت کا ضامن ان کا ہی شعری مجموعہ بال جبریل ہے۔ اس لیے کہ ان کی رائے میں اقبال نے اس شعری مجموعے میں قرد و فن کی ان ہندیوں و چھویاں جو ان کے چہرے ہی شعر اور میسر آئی ہیں۔ وہ بال جبریل کو قتل و تفریق شاعری قرار دیتے ہیں۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ وہ یہ بھی کہتے ہیں

”یہاں محسوس ہوتا ہے کہ اس کا اصل سرچشمہ شاعر کا قتل نہیں، اس کا اہل ہے، جس سے رزاکرہ میں آفاقیت کے عناصر پیدا ہو جاتے ہیں جو اقبالیہ عالمی ادب کے دوسرے ممتاز شعرا سے بہت قریب کر لیتے ہیں۔“ (۲۱۰)

ہاشمی یہ تسلیم کرتے ہیں کہ اقبال کو شاعری کی دنیا میں عظمت و رفعت بخشے، ان چیزیں، ان کا پیغام بھی ہے، لیکن اس سے زیادہ وہ اقبالیہ کی فن کارانہ بصیرت کو یہ کریڈٹ دیتے ہیں۔ ان کا ماننا ہے کہ پیام کی اصل تو اقبالیہ کی باقی شاعری بھی ہے، لیکن اس سے دو متمم و مرتبہ ہیں حاصل ہو سکا، جو بال جبریل کو حاصل ہے۔

قاضی عبید الرحمن ہاشمی اردو شاعری کی صنف غزل میں سب سے زیادہ اہمیت میر و غالب کو دیتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ میر و غالب کی غزل کا شیتہ نازک مقصدیت، نظام فکر اور عقیدے کے سنبھائے سخت کی تاب نہیں لے سکتا۔ میر و غالب نے ماں کی نظام فکر

نظریہ و عقیدہ کی تلاش و جستجو محض فضول ہے اور یہی چیز ان دونوں کے کلام کو تاثیر اور دل کشی سے ہم سنا کر کرتی ہے۔ خصوصاً میر کی غزل کے بارے میں وہ کہتے ہیں

”میر ایک نازک لہجے میں نازک خیال اور مذہم سر میں نغمہ سرا ہونے والے شاعر ہیں، جن کے یہاں ایک ایسا شعری گداز ہے، جو دلوں کو پگھلا کر موم ردیتا ہے۔“ (۲۱۱)

ن کا خیال ہے کہ میر کی شاعری کسی فلسفیانہ موشگافی کی متحمل نہیں ہو سکتی اور نہ اس پر کسی نظریہ کا اطلاق ہو سکتا ہے، بل کہ کہیں کہیں ان کے شعروں کی نزاکت اور نرمی اس حد کو پہنچ چکی ہے کہ تشریح و وضاحت کی بھی تاب نہیں لاسکتے، اس لیے کہ اس عمل سے ان کا ذہن مجروح ہوتا ہے۔ ہاشمی صاحب محسوس کرتے ہیں کہ مستقبل میں ہماری شاعری خصوصاً غزل کی شاعری با واسطہ اظہار کی روش اپنالے گی، راست گوئی یا وضاحت کی روش اس سے میل نہیں کھاتی اور جب یہ کیفیت پیدا ہو جائے گی، جب ہی یہ مغرب کی عد متی اور ابہامی شاعری کا مقابلہ کر سکے گی۔

اردو کے پہلے صاحب دیوان شاعر محمد قلی قطب شاہ کے بارے میں ہاشمی صاحب کا خیال ہے کہ وہ غزل کی روایت سے آشنا تھا۔ چنانچہ جہاں ہم یہ دیکھتے ہیں کہ محمد قلی قطب شاہ، حافظ کی فارسی غزلوں کا دم بھرتا ہے، وہیں ہم یہ بھی دیکھتے ہیں کہ اس کی شاعری میں فارسی کے دوسرے غزال گو شاعروں کے نام بھی جگہ جگہ ملتے ہیں۔ حافظ سے اس کی وابہانہ وابستگی کا عالم یہ تھا کہ اس نے حافظ کے کلام کے چر بے اتارنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ البتہ وہ قلی کو س پیسو سے پسند نہیں کرتے کہ اس کے جذبہ عشق میں کافی حد تک سطحیت اور جنسیت کا پہلو ملتا ہے ورا علی شاعری خصوصاً غزل کی شاعری کے لیے، جس سوز و دروں اور بند نگہی کی ضرورت ہے، وہ اس کے ہاں ناپید ہے۔ انھوں نے لکھا ہے

”مختلف انواع شعروں کی مثالوں سے ہم یہ نتیجہ آسانی اخذ کر سکتے ہیں کہ محمد قلی قطب شاہ شاعری سے زیادہ مصوری اور عشق زیادہ حسن کا دلدادہ ہے۔ وہ کمینش کی طرح، سبع المشراب ہے، جو مسلک حسن پرستی پر ایمان رکھتا ہے۔“ (۲۱۲)

لیکن انھوں نے محمد قلی قطب شاہ کو کمینش سے اس معنی میں ممتاز قرار دیا ہے کہ وہ ذہن کی

پر ستشِ خُسنِ برائے خُسن نہیں کرتا، بل کہ خود بھی اس کی لھافتوں سے فیض یاب ہونا اور رعنِ یوں میں کھونا چاہتا ہے، وہ کوہِ بیاں اور صحرا و دریا کے خُسن بھی عزیز رکھتا ہے لیکن نسوانی خُسن اُسے زیادہ عزیز ہے۔ قاضی عبید الرحمن ہاشمی نے بعض ناقدین کے اس خیال کی تقلید کی ہے کہ محمد قلی قطب شاہ تھوَف کا بھی دل دادہ تھا۔ انھوں نے لکھا ہے

تھوَف پراتنا زیادہ اصرار کہ شاعری کے لیے لازم و ملزوم چیز ہے میر انیس
بے صحیح نہیں، اس لیے کہ تھوَف کسی کے شعری محسن یا معبود کو پرکھنے و
سنوٹی نہیں ہو سکتا۔ البتہ یہ ضروری ہے کہ شعرا یوں کہ اپنی ایک فلسفیانہ سنی
سطح رکھتے ہیں اور کائنات میں موجود ہر مسکے پر غور و فکر کرنے سے بھی جان
ہوتے ہیں، اس لیے عموماً تھوَف جو کہ مشرقی شاعری کا ایک جزو اہم و انتہائی
کر رہ گیا تھا، اس کی تلاش ہر شاعر کے یہاں ضروری سمجھی جاتی ہے۔ (۲۳)
انھوں نے مزید لکھا ہے:

محمد قلی قطب شاہ کے یہاں تھوَف ان معنوں میں ہرگز نہیں ہے، جن
معنوں میں یہ ہمیں میر، مومن، غالب یا گے چل کر فانی اور احمدی شاعری
میں ملتا ہے، قلی قطب کی شاعری میں اس کے برعکس تھوَف کے یہ
اعندے نقوش ملتے ہیں، جو روحِ عصر کی پیداوار کہے جاسکتے ہیں، اور نہ شعوری
طور پر اس نے اس کا بھی التزام نہیں کیا اور حق تو یہ ہے کہ اُسے اتنی ذہانت
ہی نہ تھی کہ وہ زندگی کے ان پسندوں سے بھی تعارض نہ کرتا، جن سے وہ
راست اس کا واسطہ ہی نہ تھا۔ (۲۴)

قاضی عبید الرحمن ہاشمی، محمد قلی قطب شاہ کو شاعرِ خُسن قرار دیتے ہیں اور کہتے ہیں
کہ وہ خُسن ہی کی چھانوں میں اپنی زندگی کے چند لمحے گزارنے میں عافیت محسوس کرتا ہے۔ اور وہ
یہ بھی کہتے ہیں کہ وہ (محمد قلی) جس خُسن کا پیاری ہے، وہ اپنے اندر متحد، بجا و راجح ہے۔ اس
کی جھلک سُن و خشت، دریا، تاب، نو و بیاں و شعلہ و شبنم میں بھی ہے اور محبوب کے
عارض و گیسو اور لب و دہن میں بھی۔ یعنی اس کا خُسن ایک "تہِ ارضیہ" ہے، جو نہ جلد
آزاد ہے اور کہیں بھی مقید نہیں ہے۔

مرزا محمد رفیع سہاک نامہ شہرت ایک قصیدہ دوں حیثیت سے ہے۔ لیکن قاضی

عبید الرحمن ہاشمی نے انھیں ایک مرثیہ گوئی حیثیت سے بھی متعارف کرایا ہے۔ ہاشمی کا خیال ہے کہ سودا کو اپنے دور میں جو مرثیے کی روایت ملی تھی، اُردو اس سے آگے نہیں بڑھ سکے تاہم انھوں نے اس روایت سے محض مصالحت کرنے پر اکتفا نہیں کیا۔ یہی وجہ ہے کہ سودا نے اردو مرثیہ گوئیوں کی دنیا میں سنگ میل کی حیثیت اختیار کر لی۔ حتیٰ کہ انیسویں صدی کے نہ صرف ان سے بلکہ انھیں بھی اپنی منزل کا سرِ غم سودا ہی کے مرثیوں سے نہیں ہو۔ انھوں نے "کلیات سودا" سے بہتر مرثیوں کی مثال دہی کی ہے اور انھیں تین حصوں میں منقسم کیا ہے۔ پہلی قسم ان مرثیوں کی ہے، جن میں قصیدے کا حسن ملتا ہے، ان میں تشبیب و ریز کے سارے آداب ملتے ہیں۔ ان میں سودا نے غزل کا لطف بھی پیدا کرنے کی کوشش کی ہے، دوسری قسم ان مرثیوں کی ہے، جن میں واقعہ نگاری کو اہمیت دی گئی ہے۔ سادہ کے مرثیوں کا جائزہ لیتے ہوئے انھوں نے لکھا ہے

”سہن مرثیہ نگاری میں سودا ایک ایسے سدرے کے مانند ہیں، جو کاروان

تخیل کو ایک نئی سمت اور نئی تگ و تار سے آشنا کرتا ہے۔“ (۲۱۵)

قاضی عبید الرحمن ہاشمی نے غالب کی شاعری کا یہ غور مطالعہ کیا ہے۔ شیخ اکرام کے الفاظ میں وہ اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ ”مرزا کا دس ایک ایسا جام جہاں سما ہے، جس میں فقط ایک ہی نقش نظر نہیں آتا، بلکہ فطرت کے تمام نقوش باری باری سے نمایاں ہیں۔ ہاشمی کا خیال ہے کہ غالب میر کی طرح فانی عاشق ہونا پسند نہیں کرتے، وہ ڈوب کر ابھرتا بھی جانتے ہیں اور محبوب سے بے نیاز بھی ہو سکتے ہیں۔ ان کی رائے میں غالب کی دیوانگی و ہوشیاری میں یہاں تصادم اور ایسا مترج ہے کہ انھیں نہ محض عاشق کہا جاسکتا ہے ورنہ محض فلسفی۔ وہ غالب کو دنیا کے ان چند عظیم فن کاروں میں شمار کرتے ہیں، جو ہر انسانی جذب کو اپنے اوپر اس طرح طاری کرنے پر قادر ہیں کہ ہم انھیں پہلی نظر میں ہرگز نہیں پہچان سکتے۔ وہ اپنی شاعری میں ہزاروں بیروں میں جلوہ گر ہوئے ہیں اور انھیں ہر جامہ زیب دیتا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ غالب نے انھیں تمام پامال کلاسیکی موضوعات حسن یا جفا و وفا کو یہاں جس میں قدیم غزل گو شاعر اسر کھپاتے رہے ہیں لیکن غالب نے اپنی منفرد خلا قانہ بصیرت سے ان میں حسن و فریب اور حسن کاری کا وہ جادو جگایا کہ یہ نئے اور جاوید شاہ بہار کے حامل ہو گئے۔ اس صورت میں ہاشمی کے نزدیک غالب کے ہاں روایت سے بغاوت کے ساتھ ساتھ وسیع روایت کا بھی

بڑا اچھا سلیقہ ملتا ہے۔ وہ غالب کو، وہ پہلا باشعور فن کار تسلیم کرتے ہیں، جو حسن کو چند مخصوص خانوں میں اسیر کرنے یا اس کا جامہ قصور پیش کرنے کی بجائے زندگی کی متضاد حقیقتوں کے امتزاج سے حسن آفرینی اور حسن پرستی کا ایک اعلیٰ نمونہ پیش کرتا ہے۔ (۲۱۶) ”غالب کا المیاتی شعور“ اور ”میر انیس کا امتیاز“، ہاشمی کے وہ مضامین ہیں جنہیں تشریحی یا تاثراتی تنقید کا شاہ کار کہا جاسکتا ہے۔ البتہ یہ ان کے کسی نقطہ نظر کی نشاں دہی نہیں کرتے۔

قاضی عبید الرحمن ہاشمی کے نزدیک فانی کی شاعری کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ اس میں قنوطیت کی بہریں بھی ملتی ہیں اور سوز و غم کا گداز بھی۔ سینہ شطارت کا کوئی سہانہ نہیں ہے۔ اس لیے کہ فانی کو زندگی کے کرب اور اس کی سفاکی کی مدت سے تنی فرصت ہی نہیں ملتی کہ وہ زندگی کی محدود اور چند روزہ مسرتوں سے اپنے امن فکر کو آلودہ کریں۔ ان کی رائے میں یہ فانی کا بہت بڑا مدلل ہے کہ انھوں نے حالات کی شدید نرمی و گرمی کے باوجود اپنے لہجے میں ورق نہیں آنے دیا اور سوز و ساز غم کی جو جھنکار ان کی شاعری میں ابتدا میں تھی وہ آخر تک باقی رہی، اگر ایسا نہ ہوتا تو ان کے کلام میں شاید دل کشی و دل بستگی کی وہ کیفیت نہ ہوتی جو فانی کی شناخت بن کر رہ گئی ہے۔ (۲۱۷)

قاضی عبید الرحمن ہاشمی کا خیال ہے کہ قصوف و معرفت کی دنیا میں پناہ لینے کے بعد فانی اور زیادہ کش مکش حیات میں مبتلا ہو گئے، ان پر اور شدت کے ساتھ غم و المیہ یوں ہونے لگی اور اسی کرب مسلسل کی برکت ہے کہ فانی انیسویں شاعری و فکر و فن کے کچھ ایسے تاب دار موتی، سے سے کہ ان کی تاب ناکي و ماندگی روز افزاں ہوتی جا رہی ہے۔ (۲۱۸)

ہاشمی کو فانی کے ہاں یہ بات رہ رہ کر کھٹکتی ہے کہ انھوں نے شاعری میں غم و المیہ، حزن و یاس اور کرب و بے دلی کا جو قصور پیش کیا ہے، وہ ان معنوں میں تواضع و رکافتی ہے کہ اس کا تجربہ معولی انسان کر سکتا ہے۔ لیکن ان معنوں میں محدود بھی ہے کہ اس کا تعلق بنیادی طور پر صرف فانی کی اپنی ذات سے ہے۔ ہاشمی یہ خیال کرتے ہیں کہ غالب کی وجہ سے دک فانی کی شاعری کو ان کی حیات کا نوحہ اور مرثیہ کہہ دیتے ہیں، یہ حقیقت ہے کہ ہمیں یہاں شعور غم تو ضرور ملتا ہے لیکن سرور غم نہیں ملتا۔ (۲۱۹)

قاضی عبید الرحمن ہاشمی نے حسرت موبائی کی شاعری اور اس پر کی گئی تنقید کا ”جوانی و شباب“ میں اپنے تازات کا اظہار کرتے ہوئے بتا دیا ہے کہ حسرت کے ناقدین نے

ہیں۔ وہ اس جذبے کو اپنی تبدیل شدہ شکل کے ساتھ ہر عہد کی شاعری کے ہم رکاب تصور کرتے ہیں۔ لیکن ان کا یہ بھی خیال ہے کہ فیض کے مجموعہ ہائے کلام ”نقش فریادی“ اور ”دست صبا“ کے وسیلے سے فیض کی جو عشقیہ شاعری سامنے آتی ہے، وہ اس فطری اصول کے طور پر ارتقاء پذیر نہیں ہے، جس معنی میں شاعر بہ تدریج دانش وری اور بلوغ کی منزلیں طے کر رہا ہے۔ فیض کے ”دست صبا“ اور ”نقش فریادی“ کے دور کی شاعری میں ہمارا سابقہ عشقیہ جذبات کے گہرے پن سے پڑتا ہے، جس میں نہ کوئی تاثیر ہے اور نہ کوئی نیا پن۔ (۲۲۳) البتہ فیض کے ”زنداں نامہ“ کے دور کی شاعری کو انھوں نے نقطہ انحراف قرار دیا ہے، جہاں پہنچ کر نہ صرف یہ کہ فیض کے تصور عشق میں تبدیلی آ جاتی ہے، بل کہ تصور محبوب بھی بدل جاتا ہے۔ (۲۲۴)

قاضی عبید الرحمن ہاشمی نے ترقی پسند شاعر افتخار عارف کی غزلیں پر اظہار خیال کرتے ہوئے انھیں کلاسیکی شاعری روایت کا محافظ و پاسبان قرار دیا ہے۔ ان کی نظر میں جدید ترقی پسند شعرا میں یہ امتیاز و افتخار صرف افتخار عارف کو حاصل ہے کہ انھوں نے فکر کی برتری کو تسلیم کرتے ہوئے حرمت فن کو پہچانا ہے اور اپنے انکار کو قوی آداب کا پابند بنایا ہے۔

قاضی عبید الرحمن ہاشمی کے تنقیدی کارناموں میں ان کی کتاب ”شعریات اقبال“ اہم کارنامہ ہے۔ دراصل یہ ان کا وہ تحقیقی مت ہے، جو انھوں نے پروفیسر ضیال الرحمن انصاری مرحوم کی نگرانی میں پی۔ ایچ ڈی کی ڈگری کے لیے تحریر کیا تھا۔ اس مقالے میں انھوں نے جدید و قدیم اور مشرق و مغرب کے ادبی و شعری مطالعے سے قبل اور ان کی شعریات کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ اس ذیل میں انھوں نے اقبال کی شاعری میں استعمال ہونے والی تشبیہات، استعارات اور علامات کو خصوصیت کے ساتھ اپنی تنقید و تحقیق کا موضوع بنایا ہے اور یہ دریافت کرے کی کوشش کی ہے کہ ان تینوں لسانی ہیئتوں کا استعمال اقبال نے ہاں کہاں کہاں اور کن کن جہتوں سے ہوا ہے۔ اس تحقیقی مطالعے کے دوران انھوں نے یہ بات شدت کے ساتھ محسوس کی ہے کہ ان لسانی ہیئتوں سے جو جرأت شوق حاصل ہوئی ہے، وہ اقبال سے پہلے کسی کا بھی مقدر نہیں بن سکی۔ (۲۲۵)

قاضی عبید الرحمن ہاشمی نے اقبال کے شعری اسلوب کو ان کے اشعار کی مدد سے مختلف زاویوں سے جانچا اور پرکھا ہے اور اس جانچ اور پرکھ سے وہ اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ

ہوں کہ اقبال بنیادی طور پر شاعر ہیں اور ان کا شعری وجد ان ہمہ وقت پرواز کے لیے نئی وسعتوں کی تلاش میں رہتا ہے اس لیے ان کی تشبیہات میں تخلیقی سب درنگ ملتا ہے۔ لیکن ان کا حساس ہے کہ اقبال کے فن کی حقیقی نقش گری انھیں تشبیہات سے ہوتی ہے، جن کا میدان انقلابیت کی طرف ہے۔ انھوں نے اقبال کے استعارات کا مطالعہ کرنے کے بعد اس بات کا اظہار کیا ہے کہ تشبیہات زیادہ دور تک قبال کا ساتھ نہیں دے پائیں اور اقبال کی شاعری میں رنگ و بو کے جتنے تھوڑے راتی پیکر استعاروں نے پیش کیے ہیں، اتنے علامات کے دریچے بھی ممکن نہیں ہو سکتے اور یہ بھی کہ استعارات کے مقابلے میں اقبال کی علامتیں ہم زور ہیں۔ (۲۲۶)

”شعریات قبال“ کے اس مطالعاتی سفر میں قاضی عبید الرحمن ہاشمی نے یہ بار بار محسوس کیا ہے کہ اقبال اپنی تمام تر معنی و جہد کے باوجود با محوم ”شعریات“ اور ”حقیقت نگاری“ کی کش مکش میں گرفتار ملتے ہیں، اس لیے کہ اقبال نے جن مرئی یا غیر مرئی حقائق کو شاعرانہ ضرورتوں کے لیے نقطہ ارتکاز بنایا، وہ بیش تر زندگی کے ٹھوس اور جامد پیکر تھے، جو تخلیق کی گرمی سے بھی پگھل نہ سکتے تاہم ان کا خیال ہے کہ جہاں کہیں بھی اقبال نے اپنا رشتہ عظیم تخلیقی فن کاروں کے عالم گیر شعری مسلک سے استوار کر لیا ہے اور وہ زندگی کی سطحی بے معنی، سادہ و خشک مباحث سے دامن کش ہوئے ہیں، اس کی وسعت، فراخی، نیرنگی و درجہاں کے تماشائی ہوئے ہیں۔ (۲۲۷)

قاضی عبید الرحمن ہاشمی قبال کو اردو شاعری کی روایت کا پہلا وہ شعر تصور کرتے ہیں، جس کے ہاں سادے سے سادہ لفظ ایک پیچیدہ تصور اور فلسفیانہ معنی کا حامل بن جاتا ہے۔ لکھتے ہیں:

”اس میں کوئی شک نہیں کہ ان (اقبال) سے قبل اردو شاعری میں الفاظ کا یہ سرمایہ در آمد کیا جاتا تھا، اس میں شعر کا مافیہ و مدعا بھی ہوتا تھا لیکن اقبال کی انفرادیت، اہمیت یہی ہے کہ انھوں نے ایک سمجھے ہوئے فلسفہ و تصور کو شاعری کی زبان میں اس طرح پیش کیا، جسے ہم ان کا لاشعوری تجربہ سمجھ کر قبول کرتے ہیں، جو کسی بھی شاعر کا بیش قیمت عطیہ ہے۔ اقبال کی تشبیہات کا یہی وہ انفرادی وصف بھی ہے، جو انھیں، غیر تمام شعرا پر قدرے بالاتری

قاضی عبید الرحمن ہاشمی کے تحقیقی مطالعے کے نتیجے میں یہ بات سامنے آتی ہے کہ اقبال کی شاعری میں استعارات کو خاص اہمیت حاصل ہے، وہ جب سیدھی سے سیدھی اور عام فہم بات کو استعارے کے لباس میں ملبوس کر کے پیش کرتے ہیں تو وہ بات ان کی اپنی بن جاتی ہے۔ اور یہ بھی کہ انھوں نے اپنی شاعری میں جتنی کثرت سے استعارات کو استعمال کیا ہے، تشبیہات اور علامات اس کے مقابلے میں بہت کم ہیں۔ (۲۲۹) اس صوبیل شعریاتی مطالعے سے ہاشمی کا یہ نقطہ نظر بھی سامنے آتا ہے کہ اقبال کے تخلیقی عمل اور تخیل و تخیل کے جتنے عناصر پائے جاتے ہیں، اس کے مقابلے میں ان کی پوری شاعری تاریخ میں صرف غائب کی شاعری رکھتی جاسکتی ہے۔ اس کی وجہ ان کے نزدیک یہ ہے کہ اقبال کے تخیل اور استغراق کا محور کوئی مخصوص صفت نہیں ہے۔ حیات و کائنات — تقریباً تمام پسوس کی باتیں ہیں، کی وجہ سے وہ اقبال کے شاعرانہ انداز کی تنبیہ کے لیے محض غم یا نشاط کی حقیقت سے آگاہی کو ہی کافی نہیں سمجھتے۔ (۲۳۰)

قاضی عبید الرحمن ہاشمی اپنی تنقیدوں میں مشرقی شعریات اور مشرقی اصول نقد کو بنیاد بن کر فن پرے کو پر کھتے ہیں، اس کی سب سے بڑی وجہ شاید یہ ہے کہ انھوں نے نئی برس تک اقبال سے استعاروں، تشبیہوں اور علامتوں کا مطالعہ کیا ہے، اور اقبال کا لسانی و فکری سرمایہ بیش تر مشرقی شعریات ہی کے دائرے میں ملتا ہے۔ انھوں نے ادبی مطالعے کو ابھی حیات اور موضوعات الگ الگ خانوں میں تقسیم نہیں کیا، بلکہ ہمیشہ جویاقتی، انی تنظیم کو ایک شعریاتی وحدت کی شکل میں دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ ان کے نزدیک ادبی کلیات، اشعار، قصائد، حوا کی کلیات کے مانند ناقابل تفہیم رہی ہے، جس کی معنویت اور افادیت کا کوئی تصور جزا میں برآمد ہوتا ہے، نہ جہاں کی مجموعی وحدت اور حمایت سے وابستہ ہے، اور مطالعہ ادب کی یہ وہ جہت ہے جس کی ضرورت اور حمایت سے مابعد جدیدیت انجمن نے اب تک تقید کی نظریات میں بھی انکا نہیں کیا ہے۔ یہ قول محمود ہاشمی قاضی عبید الرحمن ہاشمی بنیادی طور پر ادب کے ایک پتے اور رائے دار طالب علم ہیں۔ مختلف زمانوں کی ادبی روایت سے ان کا گہرا تعلق ہے اور وہ لی وائس، روایت کے اس نظریے کو اپنا راہ بر بناں ہوئے ہیں کہ کلاسیکی روایت اور ادب سے عمومی مسائل کے بغیر کوئی سستہ ادبی نقطہ پر وہاں نہیں چڑھ سکتا۔

قاضی عبید الرحمن ہاشمی کی تنقید کی تحریروں کا ایک اہم امتیاز زبان و بیان کا رکھ رکھاؤ، محاورات و زمرہ کا بر محل استعمال، تشبیہات، استعارات و کنایات کا چابک و ستارہ التزام بھی ہے۔ یہ بتانے کی ضرورت نہیں کہ تنقید اور شعر کی زبان میں معمولی نہیں غیر معمولی فرق ہوتا ہے۔ تنقید میں فیصہ اور محکمے کی زبان استعمال کی جاتی ہے۔ اس لیے کہ یہ کھرے کھوٹے و پختہ کافن ہے۔ جب کہ شعر میں جو بات کہی جاتی ہے، موضوع و علم اور اثر و رسوخ اور مایوں کی زبان میں کہی جاتی ہے۔ فیصلے، محاکمے یا وضاحت سے شعر شعر نہیں رو جاتا بل کہ شمس الرحمن فاروقی کے الفاظ میں وہ "غیر شعر" بن جاتا ہے۔ قاضی عبید الرحمن ہاشمی کی تنقید، ان میں بالعموم تنقید کی زبان اور تنقید کا اسلوب ملتا ہے، لیکن کچھ مضامین ایسے بھی ہیں، جو اپنے موضوع اور ہیئت کے اعتبار سے تنقید کی مضامین ہیں، لیکن ان میں جو زبان استعمال ہوئی ہے یا جو اسلوب برتا گیا ہے وہ سراسر شاعرانہ ہے تاہم یہ ان کا کمال ہے کہ انہوں نے جو بات کہی ہے، وہ شاعرانہ زبان یا سلوب کے شکوہ میں دب کر غائب نہیں ہوئی ہے۔ انہوں نے اپنے مضمون "تختی فکر۔ حدود و امکانات" میں شاعر کے مقام و مرتبہ کی تعیین کرتے ہوئے لکھا ہے:

"رہ گئی کے یہ ناب و جلوے، ہر عہد کی شاعری کا سرمایہ امتیاز رہے ہیں، یہ رندوں جو نہیں شمع آفتاب سے منور قطرہ شبنم کے عکسوں کا تموج بن کر بکھرتی ہے، ہمیں سرفی سب محبوب اور نرمی برگ گل کے نظر فروز جلووں کی آفتاب گاہ ہے، کہیں خیال و حوب کی لہجی ہوئی طباہوں میں سیر بے نیل مرام تو کہیں حد خیال تک پہنچی ہوئی بے کراں وسعتوں میں ہر لمحہ محو پرواز داشت و جبل صحر و دریا کے رخ روشن کا عکس، کہیں دور و دی و کہسار میں رہم خوردہ غراہوں کا مسکن، کہیں عروس شب کی مانگ میں کہکشاؤں کی افشاد اور جنمیں پر چاند ستاروں کی جسمانی شمعوں کا ہالہ، کہیں رعب عنبریں کی مانند جھلکی ہوئی شاخ گلاب کا مشام جاں میں سرایت کرتا ہوا خوش بو کا جھونکا۔ یہ اس کائنات کے محض چند مظاہر اور جھلکیاں ہیں، جن کی نمود سے شجر شاعری برگ و بار لٹا اور جواں ہوتا ہے۔ ان تمام اجزا اور ریزہ ریزہ منتشر اکائیوں میں شاعر کا جنوں پرور تخیل ایک گہرا معنوی اور دائمی ربط تلاش کرتا ہے۔" (۲۳۱)

آپ دیکھیں گے کہ اس پورے اقتباس میں خاص شعری وادفانوی اسلوب و زبان کا استعمال ہوا ہے۔ اسے پڑھنے سے ایسا لگتا ہے کہ کسی تنقیدی مضمون کا اقتباس نہیں بل کہ کسی نظم کا ٹکڑا ہے یا انشائیہ۔ لیکن اس کے پردے میں ہاشمی نے جو زندگی کی تعبیر پیش کی ہے اور اس میں شاعر کے مقام و مرتبے کی تعین کی ہے، وہ بہر حال اپنی جگہ ایک اہمیت رکھتی ہے اور میرا خیال ہے کہ شاعر کی تعین قدر کے سلسلے میں جو یہ تشبیہ کے طور پر زندگی کا مذکور ہوا ہے، اس سے بٹ کر کسی دوسرے اسلوب یا پیرایہ میں ہوتا تو شاید شاعر کی تعین قدر کی تفہیم اتنے زوردار انداز میں نہ ہوتی، جتنے زوردار انداز میں ہوئی ہے۔ اپنے مضمون ”غائب کے ایک شعر کا تجزیاتی مطالعہ“ میں انہوں نے لکھا ہے۔

”خود میرا ذہن بھی غالب کی مشابہت کی جانب جاتا ہے، اس لیے کہ غالب کو اپنی تریل کے مسائل کا بڑا شدید احساس تھا، لیکن چونکہ وہ مہمل گونہ تھے، اس لیے اُنھیں یقین تھا کہ وقت کی برف چمک جائے گی، ان کے بازو اور شیف احساسات کبھی فائدہ ہو سکیں گے اور جب بھی سنجیدگی کے ساتھ توجہ صرف کی جائے گی، شعر سے صدف سے معانی کی شعاعیں چھوٹ نکلیں گی۔ اُنھوں نے اس ریاضت کے لیے کسی مخصوص عہد یا معاشرے کی نشان دہی نہیں کی تھی۔“ (۲۳۲)

یہ مختصر سا اقتباس اپنے اندر شعری زبان و لطافت بھی رکھتا ہے اور تنقید کا صاف، واضح اور دونوں طرف سے بھی صادر کرتا ہے۔

افتخار عارف کی غزل کا مطالعہ کرتے ہوئے قاضی حمید الرحمن ہاشمی نے ان کے مقام و مرتبے کا تعین کیا ہے اور لکھا ہے:

”افتخار عارف نے ایک ایسی کائنات وضع کی ہے، جو نفسِ گرم کی خوش بوؤں سے آباد ہے، یہاں عکسِ رخسارِ دل دار کی بہاریں تو اُٹھیں لیکن زخمِ خور و روج کی چار قدم قدم پر ستائی آتی ہے۔ زندگی کے ان گنت بے خرابوں کا یہ مسلسل شعاع نور سے منور ہے، جہاں ہمارے غلط لحظہ منہدم ہوتے ہوئے وجود کے لیے بہ جز حرف و صوت کی بازگشت کے جینے کا کوئی دوسرا سہارا نہیں ہے۔ خیال و خواب سے متصادم شاعر کی نثر عصری حادثات کے روزن سے

اردو تنقید کا سفر

سہ نکالتی ہے تو اپنے ساتھ یک نئی آب و تاب اور قہقہائی روشنی سے سر
نمودار ہوتی ہے۔“ (۲۳۳)

ہاشمی کے تنقیدی مضمون کا یہ اقتباس سر تا سر ادبی اور شاعرانہ ہے۔ اس میں تنقید کی
اُسوب یا تنقید کی زبان کی تلاش سعی رائگاں ثابت ہوگی۔ لیکن ’نہوں نے افتخار عارف کے
شاعرانہ مقام و مرتبے کے تعین کے لیے جس تنقید کی فریضے کی انجام دہی کی ہے، اس میں وہ کام
یاب ہیں۔ یہی وہ چیز ہے، جسے میں قاضی عبید الرحمن ہاشمی کی انفرادیت سے تعبیر کرتا ہوں۔



حواشی باب چهارم

- [illegible]

کتابیات

- (۱) آب حیات محمد حسین آزاد اترپردیش اردو اکیڈمی لکھنؤ ۱۹۸۶ء
- (۲) آزادی کے بعد ہندوستان کا اردو ادب محمد ذاکر نئی دہلی ۱۹۸۱ء
- (۳) ادب اور نفسیات دیو بند راسر
- (۴) ادبی تنقید محمد حسن فروغ اردو، لکھنؤ ۱۹۵۴ء
- (۵) ادبی تنقید اور اسلوبیات گوپی چند نارنگ ایجوکیشن پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۱۹۸۹ء
- (۶) ادبی فیچر اور تقریریں مظفر حق دہلی ۱۹۹۲ء
- (۷) اردو ادب کی تنقیدی تاریخ سید احتشام حسین ترقی اردو بیورو، نئی دہلی ۱۹۸۳ء
- (۸) اردو ادب کی مختصر تاریخ انور سدید مقتدرہ قوی زبان، اسلام آباد ۱۹۹۱ء
- (۹) اردو افسانہ روایت اور مسائل گوپی چند نارنگ ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۱۹۸۱ء
- (۱۰) اردو تنقید پر ایک نظر (مع اساتذہ جدید) کلیم الدین احمد دائرہ ادب پٹنہ ۱۹۸۳ء
- (۱۱) اردو تنقید کا ارتقا عبادت بیگم ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ ۱۹۸۸ء
- (۱۲) اردو تنقید نگاری مولوی عبدالحق شمس الدین حسن دہلی جولائی ۱۹۴۷ء
- (۱۳) اردو خطوط قمر رئیس سر سید بک ڈپو علی گڑھ ۱۹۷۷ء
- (۱۴) اردو ڈراما عشرت رحمانی ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ ۱۹۷۷ء
- (۱۵) اردو ڈرامے کی تاریخ و تنقید عنوان چشتی نئی دہلی ۱۹۷۷ء
- (۱۶) اردو شاعری میں جدیدیت کی روایت ضیف کیفی نئی دہلی ۱۹۷۵ء
- (۱۷) اردو شاعری میں سہانت عنوان چشتی دہلی ۱۹۷۵ء
- (۱۸) اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے عنوان چشتی نئی دہلی ۱۹۹۵ء
- (۱۹) اردو غزل کے نشتر مسعود حسین طالب اکیڈمی نئی دہلی ۱۹۹۵ء
- (۲۰) اردو میں بارہ ماہ کی روایت ثور احمد علوی دہلی ۱۹۸۶ء
- (۲۱) اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک خلیل الرحمن اعظمی ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ ۱۹۸۳ء
- (۲۲) اردو میں جمیل نگاری منظر اعظمی انجمن ترقی اردو اشاعت دوم نئی دہلی ۱۹۹۴ء
- (۲۳) اردو میں شعری زبان کی اصلاح کی کوششیں منظر اعظمی مطبع نشاط پریس لاہور ۱۹۸۸ء
- (۲۴) اردو میں نظم معری اور آزاد نظم ضیف کیفی نئی دہلی ۱۹۸۴ء
- (۲۵) اردو سے ایلیٹ تک جمیل جالبی ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس علی گڑھ ۱۹۷۷ء
- (۲۶) اسلوب تنقید عبدالمعنی عاکف بک ڈپو نئی دہلی ۱۹۸۹ء
- (۲۷) اصنام خیالی (مقدمہ) جمیل قدوائی اختر پرنٹنگ ورکس علی گڑھ ۱۹۳۳ء

۲ (۲۸) اصول تحقیق اور ترتیب متن

(۲۹) اظہار خیال

(۳۰) افسانہ نگاری

(۳۱) افسانوی "ب" - تحقیق و تجزیہ

(۳۲) اقوال کی نظروں و عملی شاعری

(۳۳) اقوال مصحفیہ جامعہ کی نظر میں

(۳۴) "ب" - شاعری کی شاعرانہ تنقیدی مطالعہ

(۳۵) انتخاب کلام میر

(۳۶) انتخاب مثنویات

(۳۷) انتقادیات (حصہ اول)

(۳۸) انشائیات

(۳۹) پانچ سوپ کی

(۴۰) تاریخ اردو "ب"

(۴۱) تاریخ اردو ادب

(۴۲) تاریخ بحالیات (جلد دوم)

(۴۳) تاریخ محمودی

(۴۴) تاریخ نقد ادب

(۴۵) تنقید السہل

(۴۶) تذکرہ بیوہ حضرت

(۴۷) تذکرہ جہتات اشعر

(۴۸) تذکرہ گل رعنا

(۴۹) تذکرہ ہندی

(۵۰) تذکروں کا تذکرہ

(۵۱) تشکیل جدید

(۵۲) تلاش میر

(۵۳) تلاش و تعبیر

(۵۴) تنقیدات عبدالحق

(۵۵) تنقید اور جدید اردو تنقید

(۵۶) تنقید اور عملی تنقید (جلد دوم)

تنویر احمد علوی

عظیم الشان صدیقی

سید وقار عظیم

عظیم الشان صدیقی

مسعود حسین

گوپی چند ہارنگ

نور الرحمن

تنویر احمد علوی

نیاز فتح پوری

سید عابد حسین

مظفر حنفی

مصنف نگار حسین، سیم، ضافہ سید محمد عقیل جاوید، پبلشر،

رام بابو عسکری

نصیر احمد ناصر

تنویر احمد علوی

تالیف: عبدالحسین زرین کوب

ترجمہ: فضل الرحمن مدوری مکتبہ الحسنا، سرسید نگر

مرتب: شمس الرحمن فاروقی مکتبہ جامعہ

تلمیض: طفر لاگانوی، قدر کتاب گھر

مولف: قدرت اللہ شوق صدیقی

مرتب: شاعر احمد فاروقی، مجلس ترقی اردو

حکیم سید عبدالحی

شیخ غلام ہدائی مصحفی

محمد حسن پاپولہ ہلی کمیشن

عبدالمعنی

شاعر احمد فاروقی مکتبہ جامعہ

منظر عظمیٰ ماڈرن پبلیکیشن ہاؤس،

محمد تراب علی خان بابر

وزیر آغا

انجمن ترقی اردو سندھ کراچی

سید احتشام حسین، دارہ فروغ اردو،

لکھنؤ ۱۹۶۱ء

دہلی ۱۹۷۸ء

دہلی ۱۹۹۰ء

دہلی ۱۹۳۷ء

دہلی ۱۹۸۳ء

دہلی ۱۹۸۳ء

نئی دہلی ۱۹۷۹ء

نئی دہلی ۱۹۸۱ء

نئی دہلی ماقبل آزادی

دہلی ۱۹۵۸ء

حیدر آباد ۱۹۴۷ء

نئی دہلی ۱۹۷۶ء

دہلی ۱۹۹۳ء

الہ آباد ۱۹۸۳ء

مظفر نگر ۱۹۶۷ء

نئی دہلی

لکھنؤ ۱۹۷۳ء

لاہور ۱۹۶۸ء

دہلی ۱۹۶۶ء

پٹنہ ۱۹۷۶ء

نئی دہلی ۱۹۷۳ء

نئی دہلی ۱۹۸۲ء

نئی دہلی ۱۹۷۴ء	عنوان چشتی	(۵۷) تنقید سے تحقیق تک
	آل احمد سرور	(۵۸) تنقید کیا ہے؟
گراچی ۱۹۸۶ء	فہیم نقوی، غنیمت اکیزی	(۵۹) تنقید و تناظر
الہ آباد ۱۹۸۳ء	خسار نس فاروقی، اردو ریسرچ سوسائٹی	(۶۰) تنقید کی نگار
	مجنوں گورکھ پوری	(۶۱) تنقید کی حاشیے
دہلی ۶	عبادت بریلوی، چمن بک ڈپو	(۶۲) تنقید کی زاویے
	عبد الشکور	(۶۳) تنقید کی سرمایہ (حصہ اول)
پٹنہ ۱۹۶۸ء	عطا کا کوئی عظیم الشان بک ڈپو	(۶۴) تنقید کی کرے
نئی دہلی ۱۹۶۵ء	عبد الغفار علی مکتبہ جامعہ	(۶۵) جامعہ کی کہانی
نئی دہلی	جامعہ اسلامیہ مختلف تاریخ، دستور العمل، فرائض جامعہ اسلامیہ	(۶۶) جامعہ اسلامیہ مختلف تاریخ، دستور العمل، فرائض جامعہ اسلامیہ
نئی دہلی ۱۹۸۵ء	مرتب: مظفر حق مکتبہ جامعہ	(۶۷) جائزے
لاہور ۱۹۸۰ء	شہزادہ دوں، شہزادہ شہزاد	(۶۸) جدید اردو تنقید اصول و نظریات
۱۹۹۳ء	حلف رحیم، سہیل کیش، بیوٹی	(۶۹) جدیدیت کی نمایاں
نئی دہلی ۱۹۷۷ء	شہزادہ شہزاد	(۷۰) جدیدیت کی نمایاں
	محمد حسن	(۷۱) حالی اور سر زمین حالی
پٹنہ	نور الحسنی، اردو یونیورسٹی	(۷۲) حالی اور یہ تنقید کی صورت
نئی دہلی ۱۹۶۳ء	اکرم حسین، اردو دکن، احمد علی	(۷۳) حالی۔ محب وطن
نئی دہلی ۱۹۸۹ء	عنوان چشتی	(۷۴) حریف برہنہ
نئی دہلی ۱۹۹۱ء	اسلم علی، رتن پوری، طلحہ فیس	(۷۵) حیات جاوید
تاج پبلشنگ	خواجہ الطاف حسین حالی	(۷۶) حیات جاوید
	۱۹۷۹ء	۱۹۷۹ء
نئی دہلی ۱۹۷۷ء	اسلم علی، رتن پوری، طلحہ فیس	(۷۷) حیات جاوید
نئی دہلی ۱۹۶۹ء	حور شہزادہ شہزاد، اردو دکن، احمد علی	(۷۸) حیات جاوید
نئی دہلی ۱۹۸۳ء	مرتب: صفری مہدی، مکتبہ جامعہ لکھنؤ	(۷۹) حیات جاوید
نئی دہلی ۱۹۳۸ء	محمد مجیب، مکتبہ جامعہ	(۸۰) دنیا کی کہانی
نئی دہلی ۱۹۶۸ء	حسین علی، احمد علی، اردو یونیورسٹی	(۸۱) دنیا کی کہانی
نئی دہلی، قبل ۱۹۴۷ء	نور الحسنی، مکتبہ جامعہ	(۸۲) دیوان جویہ
دہلی ۱۹۸۸ء	تویر احمد علی، اردو یونیورسٹی	(۸۳) دیوان آتی، ترتیب نو
دہلی ۱۹۶۳ء	تویر احمد علی	(۸۴) ذوق۔ سوانح اور انتقال
دہلی ۱۹۶۷ء	تویر احمد علی	(۸۵) رسالہ تذکرات
دہلی ۱۹۸۶ء	گوپی چند ہارنگ	(۸۶) سوانح کرپلا بطور شعری استعارہ

(۸۷) سب رس کا تنقید کی مطالعہ	منظر عظمیٰ	انجمن ترقی اردو ہند	نئی دہلی ۱۹۷۵ء
(۸۸) سید عابد حسین - معانی میں لفظ و معنی	قاسمی محمد عیسیٰ الحق	انجمن ترقی اردو ہند	نئی دہلی ۱۹۷۵ء
۱۱۳۲ جلد مسجد	بکھور		
(۸۹) سید اقرار عظیم	سید مصین الرحمن	اردو مرکز	لاہور ۱۹۸۹ء
(۹۰) شاد عارفی - شخصیت اور فن	منظر حنفی	مکتبہ جامعہ	نئی دہلی ۱۹۷۵ء
(۹۱) شعر النظم حصہ اول	شبلی نعمانی	دار المصنفین	اعظم گڑھ
(۹۲) شعر النظم حصہ دوم	شبلی نعمانی کتاب فروش ابن سینا، تہران		
(۹۳) شعر النظم حصہ سوم	شبلی نعمانی	دار المصنفین	اعظم گڑھ
(۹۴) شعر النظم حصہ چہارم	شبلی نعمانی	دار المصنفین	اعظم گڑھ
(۹۵) شعر البند حصہ اول	عبد السلام ندوی	دار المصنفین	اعظم گڑھ ۱۹۷۵ء
(۹۶) شعر البند حصہ دوم	عبد السلام ندوی	دار المصنفین	اعظم گڑھ ۱۹۷۹ء
(۹۷) شعرائے اردو کے تذکرے	حنیف نقوی	شیم بک ڈپو	لکھنؤ ۱۹۷۶ء
(۹۸) شعر، غزل، غزل، غزل	شمس الرحمن فاروقی	شب حوں کتاب گھر	لاہور ۱۹۷۳ء
(۹۹) شعر و زبان	مسعود حسین		حیدر آباد ۱۹۶۶ء
(۱۰۰) شہریات اقبال	قاسمی عبید الرحمن ہاشمی		نئی دہلی ۱۹۸۶ء
(۱۰۱) شناس و شناخت	انور صدیقی	مکتبہ جامعہ	نئی دہلی ۱۹۹۳ء
(۱۰۲) صحاح و لغت	تنویر احمد علوی		دہلی ۱۹۶۶ء
(۱۰۳) صحیفہ ابرار	تنویر احمد علوی		دہلی ۱۹۷۶ء
(۱۰۴) عربی اور لفظی مسائل	عنوان چشتی		نئی دہلی ۱۹۸۵ء
(۱۰۵) عکس اور آئینے	سید اقصیٰ حسین	ادارہ فروغ اردو	لکھنؤ ۱۹۶۲ء
(۱۰۶) عکس و شخص	عمواں چشتی	ادارہ فروغ اردو	نئی دہلی ۱۹۶۸ء
(۱۰۷) عملی تنقید حصہ اول	کلیف الدین احمد	اردو کتاب گھر حیدر آباد سال اشاعت ہند اردو	
(۱۰۸) عید، شعر	خوب چدر، کتا		
(۱۰۹) غائب اور اردو کلام کا انتخاب	محمد مجیب	مکتبہ جامعہ	نئی دہلی ۱۹۶۹ء
(۱۱۰) غزل کا یہ سنگ نامہ	غنیہ حنفی		نئی دہلی ۱۹۷۸ء
(۱۱۱) فن تنقید اور اردو تنقید نگاری	نور حسن نقوی		علی گڑھ ۱۹۹۰ء
(۱۱۲) کتاب شناسی	ط، نصاریٰ		بہمنی ۱۹۸۱ء
(۱۱۳) کلیات شاہ نصیر (جلد اول میں)	تنویر احمد علوی		دہلی ۱۹۷۲ء
(۱۱۴) ماب اور رحم	فصیل جعفری	جواہر پبلشرز محمد علی روضہ	ماسے گاؤں ۱۹۸۶ء
(۱۱۵) گاندھی جی کے تعلیمی خیالات	سعید انصاری	مکتبہ جامعہ	نئی دہلی ۱۹۷۵ء
(۱۱۶) گوپی چند نارنگ اور ادبی نظریہ سازی	منظر عارفی	برگانونی	نئی دہلی ۱۹۹۵ء

(۱۱۷) لٹریچر اینڈ آرٹ

کے مدد کس

(۱۱۸) لفظ و معنی

شمس الرحمن فاروقی، شب حوں کتاب گھر،

الہ آباد ۱۹۶۸ء

(۱۱۹) مارڈن مین ان سرچ آف سول

حکیم قدرت اللہ خاں قاسم

(۱۲۰) مجموعہ نغز جلد اول

اعجاز حسین

(۱۲۱) مختصر تاریخ اردو ادب

۱۹۸۳ء

(۱۲۲) ششامین عابد حصہ اول

سید عابد حسین، کتابی دنیا لمیٹڈ

دہلی ۱۹۳۷ء

(۱۲۳) معاصر تنقید سے نئے تناظر میں

حامد علی کاشمیری، ادارہ ادب شالی مار

سری نگر ۱۹۹۲ء

(۱۲۴) معنویت کی تلاش

عنوان چشتی، رنگ محلہ جلی کیشنز

مظفر نگر ۱۹۸۳ء

(۱۲۵) معیار و میزان

مسح الزماں

(۱۲۶) مقالات اسلم

اسلم جے راج پوری

(۱۲۷) مقدمہ تاریخ زبان اردو

مسعود حسین، ایجوکیشنل بک ہاؤس

علی گڑھ ۱۹۸۷ء

(۱۲۸) مقدمہ شعر و شاعری

الطاف حسین حالی، از پریش اردو اکیڈمی

لکھنؤ

(۱۲۹) مقدمہ شعر و شاعری

وحید قریشی، ایجوکیشنل بک ہاؤس

علی گڑھ ۱۹۷۷ء

(۱۳۰) مقدمہ کلیات سرانج

پروفیسر عبد القادر سروری

(۱۳۱) مکتوبات عالیہ

تنویر احمد علوی

دہلی ۱۹۸۱ء

(۱۳۲) منتخب قصائد

تنویر احمد علوی

دہلی ۱۹۵۹ء

(۱۳۳) مولانا شبلی کا مرتبہ اردو ادب میں

عبد المصطفیٰ اعظمی، نسیم بک ڈپو

لکھنؤ ہارڈوم ۱۹۸۵ء

(۱۳۴) مولانا شبلی نعمانی، ایک بہترین انشا پرواز

سعید انصاری، ماہنامہ انظر

نئی دہلی ۱۹۳۵ء

(۱۳۵) میراث ہنر

قاضی عبید الرحمن ہاشمی

نئی دہلی ۱۹۹۷ء

(۱۳۶) میر اصطلاح

تابش مہدی، مرکزی مکتبہ اسلامی

دہلی ۶ ۱۹۹۵ء

(۱۳۷) نذر مسعود

مرحب: خلیل احمد بیک جامعہ اردو

علی گڑھ ۱۹۸۹ء

(۱۳۸) نظر اور نظریے

آل احمد سرور، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ

نئی دہلی ۱۹۷۳ء

(۱۳۹) نقد ریاضے

مظفر حق

دہلی ۱۹۷۸ء

(۱۴۰) نقد شعر

قاضی عبید الرحمن ہاشمی

نئی دہلی ۱۹۸۳ء

(۱۴۱) نقطہ نظر

عبد المصطفیٰ

پٹنہ ۱۹۶۵ء

(۱۴۲) نکات اشعرا

میر تقی میر

طبع دوم

عظیم حق

نئی دہلی ۱۹۷۸ء

(۱۴۳) نیا انسان

سید وقار عظیم

علی گڑھ

(۱۴۴) نیاز فتح پوری میموریل لکچر

ایجوکیشنل بک ہاؤس

دہلی ۱۹۹۸ء

(۱۴۵) ہماری داستانیں (ترمیم شدہ ایڈیشن)

سید وقار عظیم

دہلی ۱۹۹۸ء

(۱۴۶) ہندوستانی قصوں سے ماخوذ اردو مشنویات

گوپی چند ماریگ

دہلی ۱۹۸۰ء

اردو تنقید کا سفر

(۱۳۸) ہندوستانی مسلمانوں کی قومی تعلیمی تحریک جامعہ ملیہ اسلامیہ شمس الرحمن محسنی، مکتبہ جامعہ دہلی
(۱۳۹) بیعتی تنقید محمد حسن لاہور ۱۹۸۹ء

لغات

- (۱۵۰) جامع اللغات جلد اول اردو سائنس بورڈ لاہور
(۱۵۱) دائرة المعارف جلد ۱۹ فریدی و جدی
(۱۵۲) قاموس مترادفات اردو سائنس بورڈ لاہور
(۱۵۳) لسان العرب (جلد ۳) بیروت
(۱۵۴) لغت نامہ (جلد شش دہم) علی اکبر وہ خدایا تہران
(۱۵۵) مصباح اللغات عبد الحفیظ بلیاوی، عدوۃ المصنفین دہلی
(۱۵۶) مہذب اللغات میر تقی میری پاکستان
(۱۵۷) نسیم اللغات نسیم امروہوی پاکستان
(۱۵۸) نور اللغات منیر کاکوردی پاکستان
رسائل و جرائد

- (۱۵۹) پندرہ روزہ برگ حیدر آباد یکم اگست ۱۹۹۷ء
(۱۶۰) رسالہ غبار خاطر شمارہ ۲ اورنگ آباد جنوری ۱۹۷۵ء
(۱۶۱) سدہ مای اویب (اردو تنقید نمبر) علی گڑھ ۱۹۹۲ء
(۱۶۲) سدہ مای اوراق لاہور جون ۱۹۸۳ء
(۱۶۳) علی گڑھ مسلم یونیورسٹی میگزین لاہور ۱۹۷۷ء
(۱۶۴) ماہ نامہ جامعہ علی گڑھ ایڈیٹر نور الرحمن علی گڑھ نومبر ۱۹۲۲ء
(۱۶۵) ماہ نامہ جامعہ نئی دہلی اکتوبر ۱۹۲۹ء
(۱۶۶) ماہ نامہ جامعہ نئی دہلی جون ۱۹۳۲ء
(۱۶۷) ماہ نامہ جامعہ نئی دہلی جنوری ۱۹۳۳ء
(۱۶۸) ماہ نامہ جامعہ نئی دہلی اگست ۱۹۳۳ء
(۱۶۹) ماہ نامہ جامعہ (ڈراما کیا چیز ہے؟) نئی دہلی جولائی ۱۹۶۱ء
(۱۷۰) ماہ نامہ جامعہ (غزل کا مستقبل) نئی دہلی مئی ۱۹۶۲ء
(۱۷۱) ماہ نامہ جامعہ نئی دہلی جون ۱۹۶۳ء
(۱۷۲) ماہ نامہ جامعہ نئی دہلی ستمبر ۱۹۶۳ء
(۱۷۳) ماہ نامہ جامعہ نئی دہلی دسمبر ۱۹۶۳ء
(۱۷۴) ماہ نامہ جامعہ نئی دہلی مئی ۱۹۶۶ء
(۱۷۵) ماہ نامہ جامعہ نئی دہلی جنوری ۱۹۶۷ء
(۱۷۶) ماہ نامہ جامعہ نئی دہلی ستمبر ۱۹۶۷ء

دسمبر ۱۹۶۷ء	نئی دہلی	(۱۷۷) ماہ نامہ جامعہ (جشن زریں نمبر)
نومبر ۱۹۷۰ء	نئی دہلی	(۱۷۸) ماہ نامہ جامعہ
جنوری ۱۹۷۲ء	نئی دہلی	(۱۷۹) ماہ نامہ جامعہ
فروری ۱۹۷۲ء	نئی دہلی	(۱۸۰) ماہ نامہ جامعہ
جون ۱۹۷۲ء	نئی دہلی	(۱۸۱) ماہ نامہ جامعہ
دسمبر ۱۹۷۲ء	نئی دہلی	(۱۸۲) ماہ نامہ جامعہ
اگست ۱۹۷۳ء	نئی دہلی	(۱۸۳) ماہ نامہ جامعہ
فروری ۱۹۷۴ء	نئی دہلی	(۱۸۴) ماہ نامہ جامعہ
مئی ۱۹۷۷ء	نئی دہلی	(۱۸۵) ماہ نامہ جامعہ (ایڈیٹر ضیاء الحسن فاروقی)
مئی ۱۹۸۰ء	نئی دہلی	(۱۸۶) ماہ نامہ جامعہ
اکتوبر ۱۹۷۷ء	نئی دہلی	(۱۸۷) ماہ نامہ جامعہ (تحقیقی تنقید)
اکتوبر ۱۹۸۰ء	نئی دہلی	(۱۸۸) ماہ نامہ جامعہ (عالم کی شعوری انفرادیت کا ایک پہلو)
نومبر ۱۹۸۲ء	نئی دہلی	(۱۸۹) ماہ نامہ جامعہ
جون ۱۹۸۱ء	نئی دہلی	(۱۹۰) ماہ نامہ جامعہ (ایڈیٹر ضیاء الحسن فاروقی)
جون ۱۹۸۳ء	نئی دہلی	(۱۹۱) ماہ نامہ جامعہ
جولائی ۱۹۸۳ء	نئی دہلی	(۱۹۲) ماہ نامہ جامعہ
جنوری ۱۹۸۹ء	نئی دہلی	(۱۹۳) ماہ نامہ جامعہ
ستمبر ۱۹۹۰ء	نئی دہلی	(۱۹۴) ماہ نامہ جامعہ
دسمبر ۱۹۹۳ء	نئی دہلی	(۱۹۵) ماہ نامہ جامعہ (ایڈیٹر سید جمال الدین)
نئی دہلی		(۱۹۶) ماہ نامہ کتاب نما (ضمیمہ: عبد اللطیف اعظمی، ایڈیٹر: ولی شاہ جہاں پوری)
جولائی ۱۹۹۵ء	نئی دہلی	(۱۹۷) ماہ نامہ کتاب نما خصوصی شمارہ: گوپی چندر نارنگ۔ شخصیت اور ادبی خدمات نئی دہلی
۱۹۹۳ء	پاکستان	(۱۹۸) ماہ نامہ نگار
دسمبر ۱۹۷۷ء	نئی دہلی	(۱۹۹) معیار
۲۴ فروری ۱۹۶۳ء	دہلی	(۲۰۰) ہفت روزہ حیات
۲۲ مئی ۱۹۷۹ء	نئی دہلی	(۲۰۱) ہماری زبان
۲۲ نومبر ۱۹۸۰ء	نئی دہلی	(۲۰۲) ہماری زبان
یکم مارچ ۱۹۹۵ء	نئی دہلی	(۲۰۳) ہماری زبان



ڈاکٹر تابش مہدی

ڈاکٹر تابش مہدی ۳ جولائی ۱۹۵۱ء

کو ضلع پرتاپ گڑھ (اتر پردیش) کے ایک معزز گھرانے میں پیدا ہوئے۔ مدرسہ سبحانیہ الہ آباد

اور مرکز علوم قرآنیہ، جون پور میں عربی و فارسی کی تعلیم حاصل کی اور علوم شرقیہ کے امتحانات پاس کیے۔ بعد میں آگرہ یونیورسٹی سے اردو میں ایم۔ اے کا امتحان فرسٹ ڈویژن میں پاس کیا اور جامعہ ملیہ اسلامیہ سے پی ایچ ڈی کی ڈگری حاصل کی۔ اس اثناء میں ڈاکٹر تابش مہدی پندرہ روزہ ”اجتماع“ دیوبند، اور ماہنامہ ”الایمان“ دیوبند کی ادارت کی ذمہ داری بھی نبھاتے رہے۔ پچھلے چند برسوں سے مرکزی مکتبہ اسلامی دہلی میں ایڈیٹر کی حیثیت سے خدمات انجام دے رہے ہیں اور ماہنامہ ”زندگی نو“ دہلی سے بھی وابستہ ہیں۔

ڈاکٹر تابش مہدی کی پندرہ تصنیفات معرض اشاعت میں آچکی ہیں، جن میں ابتدائی شاعری کا مجموعہ ”نقش اول“ نعتوں کا مجموعہ ”لمعات حرم“، غزلیات کا مجموعہ ”تعبیر“ اور ہندوپاک کے چالیس علماء اور دانشوروں کے انٹرویوز پر مشتمل ”میرا مطالعہ“ اردو ادب کے ذیل میں خصوصیت کے ساتھ قابل ذکر ہیں۔

ڈاکٹر مسعود ہاشمی

آل انڈیا ریڈیو دہلی